



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



WANYU WU

ESTUDIO Y CONSERVACIÓN DE LAS PINTURAS DE LOS DIOS, REALIZADAS
POR EL PINTOR CAI CAO-RU, EN LAS PUERTAS DE LOS TEMPLOS DE TAIWÁN



Estudio y conservación de las Pinturas de los Dioses,
realizadas por el pintor Cai Cao-Ru, en las puertas de
los templos de Taiwán



Presentada por
Wanyu Wu

Dirigida por
Dr. José Manuel Barros García
Dra. Carmen Pérez García

Noviembre, 2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE
BIENES CULTURALES
PROGRAMA DE DOCTORADO EN CIENCIA Y RESTAURACIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

**Estudio y conservación de las Pinturas de
los Dioses, realizadas por el pintor Cai
Cao-Ru, en las puertas de los templos de
Taiwán**

Presentada por

Wanyu Wu

Dirigida por

Dr. José Manuel Barros García

Dra. Carmen Pérez García

Noviembre, 2015

AGRADECIMIENTOS

Quería agradecer a los directores de esta tesis, la Dra. Carmen Pérez García y el Dr. José Manuel Barros García, sin los cuales no hubiera sido posible elaborar esta investigación, su apoyo, generosidad y orientación. Agradezco a Livio Ferrazza, David Juanes Barber su ayuda en los análisis de laboratorio, y a los miembros del Departamento c+r de Pintura de caballete de CulturArts IVC+R por su apoyo y valiosos comentarios. A Chen Wen-Qin por ceder las pinturas de Cai Cao-Ru para esta investigación. A Cai Guo-Wei por su ayuda y altruismo. A Tung Ying-Ying y su marido por su apoyo y sus consejos. A Lin Chun-Mei por ofrecer ocasiones de colaborar en los proyectos de conservación y restauración de las obras tradicionales de Taiwán. A Lin Jen-Cheng y Chen Ping-Sheng por sus valiosos comentarios. A Li Jhih-Shang y Li Ying Hsien por su ayuda en la realización del exámen con rayos X. A Chyau Jyh-yuan y Wu Ya Lane por su ayuda en la reintegración durante las intervenciones de las pinturas. A Carmen Lucía Palés Chaveli por su amistad, apoyo y acompañamiento en todo momento durante mi estancia en España. A mi familia por respaldarme siempre. Y no se puede omitir a todas las personas que, consciente o inconscientemente, me animaron a terminar este trabajo.

RESUMEN

La presente tesis doctoral se centra en el estudio y la conservación de las pinturas de los dioses realizadas en las puertas de los templos tradicionales de Taiwán. Como un ejemplo relevante, se dedica una especial atención a las composiciones pictóricas de Cai Cao-Ru (1919-2007), un pintor muy apreciado en Taiwán por la alta calidad de su obra. Este tipo de pinturas, al estar situadas en las puertas de los templos, se ven expuestas continuamente a las malas condiciones ambientales (en especial, luz solar, lluvia y contaminación) y a los factores antrópicos como, por ejemplo, las continuas actividades rituales. Tras revisar las características técnicas de estas pinturas, su origen e iconografía, se expone también el marco legislativo e institucional de la conservación del patrimonio cultural de Taiwán, así como las visiones tradicionales y los criterios contemporáneos seguidos en la restauración de los templos y, en especial, de sus pinturas. Para mostrar estas cuestiones de forma más precisa, se presenta el estudio analítico y el proceso de restauración de dos pinturas realizadas por Cai Cao-Ru para la puerta de un templo (aunque en la actualidad se encuentran en una colección privada). Dado que la conservación preventiva es un tema clave en la preservación del patrimonio cultural, se exponen algunas soluciones que se han adoptado (o que podrían adoptarse) para mejorar la situación y ampliar la "esperanza de vida" de estas pinturas. Por último, se plantea la idea de considerar estas obras como *arte efímero*, aunque al mismo tiempo se pueda pretender preservar algunas de las más relevantes. Esto es algo que puede parecer contradictorio pero se trata de una situación relativamente frecuente cuando se aborda la conservación del patrimonio religioso vivo, en uso. Sin duda, la preservación de este patrimonio es una cuestión que todavía suscita muchas preguntas y expone múltiples contradicciones. Esta tesis pretende contribuir al estudio de esta fascinante tema.

Palabra clave: Taiwán, templo, pintura, conservación, restauración.

RESUM

La present tesis doctoral es centra en l'estudi i la conservació de les pintures dels déus realitzades en les portes dels temples tradicionals de Taiwan. Com a exemple relevant, es dedica una especial atenció a les composicions pictòriques de Cai Cao-Ru (1919-2007), un pintor molt apreciat en Taiwan per l'alta qualitat de la seua obra. Aquest tipus de pintures, per la seua situació a les portes dels temples, es veuen exposades continuament a les males condicions ambientals (especialment la llum solar, la pluja i la contaminació) i als factors antròpics, com per exemple, les contínues activitats rituals. Tras revisar les característiques tècniques d'aquestes pintures, el seu origen i iconografia, s'exposa també el marc legislatiu e institucional de la conservació del patrimoni cultural de Taiwan, així com les visions tradicionals i els criteris contemporanis en la restauració dels temples, i en especial, de les seves pintures. Per mostrar aquestes qüestions de manera mes precisa, es presenta l'estudi analític i el proces de restauració de dos pintures realitzades per Cai Cao-Ru per a la porta d'un temple (encara que en l'actualitat es troben en una colecció privada). Tenint en compte que la conservació preventiva es un tema clau en la preservació del patrimoni cultural, s'exposen algunes solucions que s'han adoptat (o podrien adoptarse) per millorar la situació i ampliar "Esperança de vida" de les pintures. Per últim, es planteja la idea de considerar aquestes obres com art efímer, encara que al mateix temps es puga preservar algunes de les mes relevants. Axò pot pareixer contradictori es tracta d'una situació relativament freqüent quan tracten conservació de patrimoni religiós viu, en us. Sense dubte, la preservació d'aquest patrimoni es una qüestió que encara provoca moltes preguntes i exposa múltiples contradiccions. Aquesta tesis preten contribuir a l'estudi d'aquesta fascinant tema.

Paraules clau: Taiwan, temple, pintura, conservació, restauració.

ABSTRACT

This thesis focuses on the study and conservation of the paintings of gods made at the gates of traditional temples in Taiwan. As a relevant example, special attention to the pictorial compositions Cai Cao-Ru (1919-2007), a painter much appreciated in Taiwan for the high quality of his work is dedicated. This type of painting, to be located at the gates of the temples, are continually exposed to poor environmental conditions (especially sunlight, rain and pollution) and human factors such as the continuous ritual activities. After reviewing the technical characteristics of these paintings, their origin and iconography, the legislative and institutional framework for preserving cultural heritage of Taiwan as well as traditional views and contemporary criteria followed in the restoration of the temples is also exposed with emphasis on their paintings. To display these issues more precisely, the analytical study and the process of restoration of two paintings by Cai Cao-Ru to the door of a temple appears (although at present are in a private collection). Since preventive conservation is a key issue in the preservation of cultural heritage, some solutions that have been taken (or that could be taken) to improve the situation and expand the "life expectancy" of these paintings are exhibited. Finally, the idea of considering these works as ephemeral art arises, but at the same time trying to preserve some of the most relevant. This is something that may seem contradictory but it is a relatively common situation when living religious heritage conservation, is addressed in use. Undoubtedly, the preservation of this heritage is still raises many questions and exposes many contradictions. This thesis aims to contribute to study this fascinating subject.

Keyword: Taiwan, temple, painting, conservation, restoration.

ÍNDICE

RESUMEN.....	A
RESUM	B
ABSTRACT.....	C
1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1 OBJETIVOS	5
1.2 METODOLOGÍA.....	7
1.2.1 <i>Revisión bibliográfica</i>	8
1.2.2 <i>Visitas y entrevistas</i>	9
1.2.3 <i>Asistencia a congresos y cursos</i>	10
1.2.4 <i>Trabajos de restauración</i>	10
1.2.5 <i>Estudio y análisis de materiales</i>	12
1.3 ESTRUCTURA DE LA TESIS	12
1.4 ESTADO DE LA CUESTIÓN	14
1.4.1 <i>Bibliografía sobre las pinturas de los templos y los pintores tradicionales en Taiwán</i>	14
1.4.2 <i>Bibliografía sobre las técnicas pictóricas tradicionales</i>	15
1.4.3 <i>Bibliografía sobre la conservación y restauración de las pinturas de los templos</i>	16
2. RELIGIÓN Y TEMPLOS EN TAIWÁN	19
2.1 BUDISMO, TAOÍSMO, CONFUCIANISMO Y RELIGIOSIDAD TRADICIONAL EN TAIWÁN	19
2.2 LOS TEMPLOS EN TAIWÁN	25
2.2.1 <i>El templo de Longshan en Mengjia (Taipei) (台北艋舺龍山寺)</i>	28
2.2.2 <i>El templo de Chaotian en Beigang (Yunling) (雲林北港朝天宮)</i> ...	29
2.2.3 <i>El templo de Daitian en Nankunshen (Tainan) (台南南鯤鯓代天府)</i>	30
2.2.4 <i>El templo de Tianhou en Luermen (Tainan) (台南鹿耳門天后宮)</i> .	31

2.2.5	<i>El templo de Zhenmen en Luermen (Tainan) (台南鹿耳門鎮門宮)</i>	32
2.2.6	<i>El templo de Wenheng (Tainan) (台南文衡殿)</i>	33
2.2.7	<i>El templo de Tianhou en Qihou (Kaohsiung) (高雄旗後天后宮)</i>	35
2.2.8	<i>El templo de Da Guanyin y Xingji (Tainan) (台南大觀音亭興濟宮)</i>	36
2.3	ESTRUCTURA DE LOS TEMPLOS	37
2.3.1	<i>Portada</i>	39
2.3.2	<i>Antesala</i>	39
2.3.3	<i>Patio y sala principal</i>	41
2.3.4	<i>Sala trasera y salas laterales</i>	42
2.4	RITUALES	43
2.4.1	<i>Ofrendas</i>	43
2.4.2	<i>Encender la luz de la suerte</i>	45
2.4.3	<i>Jiaobei</i>	45
2.4.4	<i>Cerrar las puertas del templo</i>	47
3.	LAS PINTURAS DE LOS DIOS EN LAS PUERTAS	50
3.1	ORIGEN	50
3.2	FUNCIONES E ICONOGRAFÍA	58
3.2.1	<i>Shen shu (神荼) y Yu lü (鬱壘)</i>	60
3.2.2	<i>Qin Shu-Bao (秦叔寶) y Yu-Chi Gong (尉遲恭)</i>	62
3.2.3	<i>Oficiales, eunucos, hadas o sirvientas</i>	64
3.2.4	<i>Dragón y Ave Fénix (龍鳳)</i>	70
3.2.5	<i>Wei Tuo (韋馱) y Qie Lan (伽藍)</i>	72
3.2.7	<i>Cuatro Reyes Celestiales (四大天王)</i>	76
3.2.8	<i>Cuatro Mariscales (四大元帥)</i>	78
3.2.9	<i>Cuatro Reyes de los Espíritus (四大鬼王)</i>	80
3.2.10	<i>Veinticuatro Períodos Solares (二十四節氣)</i>	82
3.2.11	<i>Treinta y seis Oficiales y Generales (三十六官將)</i>	85
3.2.12	<i>Setenta y dos Estrellas malignas (七十二地煞星)</i>	88
3.3	PINTORES	90

4.	EL PINTOR CAI CAO-RU	98
4.1	BIOGRAFÍA.....	98
4.2	ENTREVISTA CON CAI GUO-WEI.....	101
4.3	CARACTERÍSTICAS DE SUS OBRAS.....	102
4.4	SELECCIÓN DE OBRAS.....	110
4.4.1	<i>El templo de Zhenxing en Chiale (Tainan) (台南佳里震興宮)</i> ...	110
4.4.2	<i>El templo de Kaiyuan (Tainan) (台南開元寺)</i>	117
4.4.3	<i>El templo de Renan en Baihe (Tainan) (台南白河仁安宮)</i>	125
4.4.4	<i>El templo de Jifu (Tainan) (台南集福宮)</i>	135
4.4.5	<i>El templo de Puji (Tainan) (台南普濟宮)</i>	142
4.4.6	<i>El templo de Peitian en Putz (Chiayi) (嘉義朴子配天宮)</i>	146
4.4.7	<i>El templo de Chiaying en Budai (Chiayi) (嘉義布袋嘉應廟)</i>	160
4.4.8	<i>Obras desaparecidas o repintadas</i>	168
5.	PINTURAS DE LOS DIOSES EN LAS PUERTAS: MATERIALES Y TÉCNICAS	173
5.1	SOPORTE.....	173
5.1.1	<i>Tipos de madera</i>	173
5.1.2	<i>Ensamblaje y masillado</i>	176
5.2	ESTRATOS DE PREPARACIÓN.....	178
5.2.1	<i>El pintor tradicional y el maestro policromador</i>	178
5.2.2	<i>Estratos de preparación: materiales y técnicas</i>	179
5.2.3	<i>Preparaciones con sangre de cerdo y cal</i>	182
5.3	TÉCNICA PICTÓRICA.....	187
5.3.1	<i>Dibujo preliminar</i>	187
5.3.2	<i>Dorado</i>	190
5.3.3	<i>Elaboración de la composición pictórica</i>	191
5.4	ESTRATOS DE PROTECCIÓN.....	196
6.	ESTUDIO Y RESTAURACIÓN DE DOS PINTURAS REALIZADAS POR	

CAI CAO-RU.....	197
6.1	DESCUBRIMIENTO Y ORIGEN DE LAS PINTURAS 197
6.2	TÉCNICAS DE EXAMEN Y ANÁLISIS 201
6.2.1	<i>Técnicas de examen.....</i> 201
6.2.2	<i>Análisis de muestras.....</i> 202
6.3	RESULTADOS Y DISCUSIÓN..... 210
6.3.1	<i>Soporte.....</i> 210
6.3.2	<i>Estratos de preparación.....</i> 217
6.3.3	<i>Dibujo preliminar y estratos pictóricos.....</i> 219
6.3.4	<i>Suciedad y capa de barniz.....</i> 231
6.4	PROCESO DE RESTAURACIÓN..... 240
6.4.1	<i>Limpieza.....</i> 240
6.4.2	<i>Consolidación de la pintura.....</i> 244
6.4.3	<i>Extracción de las masillas y eliminación de los restos de adhesivo</i> 245
6.4.4	<i>Tratamiento del soporte.....</i> 247
6.4.5	<i>Barnizado, estucado y reintegración.....</i> 250
7.	CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS DE LOS
DIOSES	253
7.1	LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL EN TAIWÁN: MARCO LEGISLATIVO E INSTITUCIONAL 253
7.2	LA CONSERVACIÓN DE LOS TEMPLOS: VISIONES TRADICIONALES Y CRITERIOS CONTEMPORÁNEOS 259
7.3	LOS CRITERIOS DE RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS DE LOS TEMPLOS EN TAIWÁN.....261
7.4	LA SITUACIÓN PROFESIONAL 264
7.5	POSICIÓN DE LOS PINTORES TRADICIONALES 269
7.6	CAMBIOS EN LAS TÉCNICAS PICTÓRICAS..... 270
7.7	LA RESTAURACIÓN DE OBRAS DE ARTE SAGRADAS..... 272

8.	EL PROBLEMA DE LA CONSERVACIÓN PREVENTIVA.....	275
8.1	CONDICIONES DE CONSERVACIÓN	275
8.1.1	<i>Factores medioambientales.....</i>	<i>275</i>
8.1.2	<i>Desastres naturales</i>	<i>277</i>
8.1.3	<i>Factores antrópicos.....</i>	<i>279</i>
8.1.4	<i>Agentes biológicos.....</i>	<i>280</i>
8.2	CONSERVACIÓN PREVENTIVA: ESTRATEGIAS.....	282
8.2.1	<i>Sistemas de protección.....</i>	<i>282</i>
8.2.2	<i>Sustitución por copias.....</i>	<i>284</i>
8.2.3	<i>Calidad de los materiales y cambios en la técnicas.....</i>	<i>287</i>
8.2.4	<i>Cambios en los rituales.....</i>	<i>287</i>
8.2.5	<i>Modificaciones en la arquitectura.....</i>	<i>288</i>
8.2.6	<i>Seguros.....</i>	<i>288</i>
8.3	PINTURAS DE LOS DIOSES COMO ARTE EFÍMERO	289
9.	CONCLUSIONES.....	292
9.1	DIFERENCIAS EN LOS CRITERIOS DE RESTAURACIÓN	292
9.2	MATERIALES Y TÉCNICAS TRADICIONALES: CUESTIONES PENDIENTES	293
9.3	LOS LÍMITES DE LA CONSERVACIÓN.....	294
9.4	LA CONSERVANDO LAS OBRAS DE CAI CAO-RU.....	294
	BIBLIOGRAFÍA.....	I
	BIBLIOGRAFÍA: VÍDEOS.....	XV
	BIBLIOGRAFÍA: SITIOS WEB.....	XVII
	ANEXO I. ENTREVISTA CON FAMILIARES DE PINTORES	XXIX
	ANEXO II. DIBUJOS DE LAS OBRAS DE LOS TEMPLOS REALIZADOS POR CAI CAO-RU.....	XLIX
	ANEXO III. CAI CAO-RU: CRONOLOGÍA.....	LIII

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1. CERÁMICA <i>COCHIN</i>	26
FIGURA 2. CERÁMICA <i>JIANNIAN</i>	26
FIGURA 3. TEMPLO DE LONGSHAN EN MENGJIA (TAIPÉI) (台北艋舺龍山寺).....	29
FIGURA 4. TEMPLO DE CHAOTIAN EN BEIGANG (YUNLING) (雲林北港朝天宮).	30
FIGURA 5. TEMPLO DE DAITIAN EN NANKUNSHEN (TAINAN) (台南南鯤鯓代天府). EN ESTA IMAGEN SE VE AL TEMPLO AL FONDO.....	31
FIGURA 6. TEMPLO DE TIANHOU EN LUERMEN (TAINAN) (台南鹿耳門天后宮).	32
FIGURA 7. TEMPLO DE ZHENMEN EN LUERMEN (TAINAN) (台南鹿耳門鎮門宮).	33
FIGURA 8. TEMPLO DE WENHENG (TAINAN) (台南文衡殿).....	34
FIGURA 9. LAS ESTATUAS DE <i>IRON MAN</i> COMO ESCOLTAS DE <i>GUAN YU</i>	34
FIGURA 10. LAS ESTATUAS DE <i>TRANSFORMERS</i>	35
FIGURA 11. TEMPLO DE TIANHOU EN QIHOU (KAOHSIUNG) (高雄旗後天后宮).	36
FIGURA 12. TEMPLO DE DAGUANYIN Y XINGJI (TAINAN) (台南大觀音亭興濟宮).....	37
FIGURA 13. PINTURAS DE LOS DIOS EN LAS PUERTAS RECIBIENDO LOS RAYOS DEL SOL.	38
FIGURA 14. TEMPLO DE TIANHOU EN LUKANG (CHANGHUA) (彰化鹿港天后宮).....	39
FIGURA 15. ANTESALA DEL TEMPLO DE TIANHOU EN QISHAN (KAOHSIUNG) (高雄旗山天 后宮) CON UNA TABLA DE MADERA EN EL SUELO DE LA PUERTA CENTRAL.	40
FIGURA 16. TEMPLO CON CINCO PUERTAS EN LA ANTESALA: TEMPLO DE SHANGDI EN RENWU (KAOHSIUNG) (高雄仁武上帝宮).	41
FIGURA 17. PATIO FRENTE A LA SALA PRINCIPAL DEL TEMPLO DE TIANHOU EN LUKANG (CHANGHUA) (彰化鹿港天后宮).	41
FIGURA 18. PINTURAS DE LOS DIOS EN LAS PUERTAS. TEMPLO DE CHAOTIAN EN BEIGANG (YUNLING) (雲林北港朝天宮).	42
FIGURA 19. EL REZO EN UN TEMPLO (IMAGEN IZQUIERDA) Y MESA DEL REZO CON LOS BILLETES DEL MUNDO ESPIRITUAL (IMAGEN DERECHA).	44
FIGURA 20. TEMPLO DE XINHUI EN XINYUAN (PINGTUNG) (屏東新園鄉新惠宮) Y SU	

HORNO.....	44
FIGURA 21. TORRES DE LAS LUCES DE LA SUERTE (IMAGEN IZQUIERDA) Y DETALLE DE LAS LUCES (IMAGEN DERECHA).....	45
FIGURA 22. PIEZAS DE <i>JIAOBEI</i>	46
FIGURA 23. EL RITO DE "TIRAR JIAOBEI" PARA SABER LA OPINIÓN DE LA DEIDAD.	46
FIGURA 24. EL RITO DE CERRAR LAS PUERTAS DEL TEMPLO.	48
FIGURA 25. PUERTA CON CLAVOS DECORATIVOS.	53
FIGURA 26. PINTURAS DE LOS DIOSES EN LAS PUERTAS DE HOKKIEN HUAY KUAN (福建會館) (IMAGEN IZQUIERDA). PINTURAS EN LAS PUERTAS DE CUNXINSHAN TANG (存心善堂) EN SHANTOU (汕頭) (IMAGEN DERECHA).	54
FIGURA 27. PINTURAS DE LOS DIOSES DE LA SALA ANCESTRAL DE LA FAMILIA LIANG (梁氏宗祠) EN EL DISTRITO DE HUANGPU DE CANTÓN.	54
FIGURA 28. PUERTAS DEL TEMPLO TIANHOU EN LA ISLA CROOKED (吉澳天后宮) (IMAGEN IZQUIERDA). PUERTAS DE LA SALA ANCESTRAL DE LA FAMILIA DENG (廣瑜鄧公祠) (IMAGEN DERECHA). AMBAS OBRAS SE SITUAN EN HONG KONG.	55
FIGURA 29. PINTURAS DE LOS DIOSES EN EL TEMPLO DE BONGEUNSA (奉恩寺) EN SEÚL (COREA DEL SUR).....	55
FIGURA 30. PINTURAS DE LOS DIOSES DEL TEMPLO DE SHUANG LIN (雙林寺) EN SINGAPUR.	56
FIGURA 31. PINTURAS DE LOS DIOSES DE JINDEYUAN (金德院) EN YAKARTA (INDONESIA).	56
FIGURA 32. PINTURAS DE LOS DIOSES DEL TEMPLO DE LA SERPIENTE EN PENANG (檳城蛇廟) (MALASIA).....	57
FIGURA 33. ESTATUAS DE LOS DIOSES EN LA ENTRADA DEL TEMPLO DE JODO-JI (極樂山淨土寺) EN JAPÓN.....	57
FIGURA 34. <i>SHEN SHU</i> (神荼) Y <i>YU LÜ</i> (鬱壘), PINTADOS POR PAN YUE-XIONG (潘岳雄) EN 1977.....	61
FIGURA 35. <i>QIN SHU-BAO</i> (秦叔寶) Y <i>YU-CHI GONG</i> (尉遲恭), PINTADOS POR CHEN SHOU-YI (陳壽彝) EN 1973.....	63

FIGURA 36. CORONA (加冠) Y CIERVO (進祿); PEONÍA (富貴) Y VASO <i>JUE</i> (進爵) DE LOS OFICIALES, PINTADOS POR PAN YUE-XIONG (潘岳雄) EN 1990.....	66
FIGURA 37. UN EJEMPLO DE PEONÍA (富貴) Y VASO <i>JUE</i> (進爵) DE LOS OFICIALES QUE SUJETAN UN <i>HU</i> (笏), PINTADOS POR CHEN SHOU-YI (陳壽彝) EN 1971.....	67
FIGURA 38. CORONA (加冠) Y CIERVO (進祿); PEONÍA (富貴) Y VASO <i>JUE</i> (進爵) DE LOS EUNUCOS, REALIZADOS POR LIU JIA-ZHENG (劉家正) EN 2003.....	68
FIGURA 39. <i>SIRVIENTAS</i> , PINTADAS POR LI DENG-SHENG (李登勝) EN 1980.	69
FIGURA 40. <i>AVES FÉNIX</i> , REALIZADAS POR CAI CAO-RU (蔡草如) EN 1979.....	70
FIGURA 41. <i>DRAGONES</i> , PINTADOS POR PAN LI-SHUI (潘麗水) EN 1970.....	71
FIGURA 42. <i>WEI TUO</i> (韋馱) Y <i>QIE LAN</i> (伽藍), REALIZADOS POR LIN JI-WEN (林繼文) EN 1980.	73
FIGURA 43. <i>GENERALES HENG Y HA</i> (哼哈二將), PINTADOS POR PAN LI-SHUI (潘麗水) EN 1974.	75
FIGURA 44. <i>CUATRO REYES CELESTIALES</i> (四大天王), REALIZADOS POR CHEN SHOU-YI (陳壽彝) EN 1971.....	77
FIGURA 45. <i>LOS MARISCALES KAO Y YIN</i> , REALIZADOS POR PAN LI-SHUI (潘麗水) EN 1974.....	78
FIGURA 46. <i>CUATRO MARISCALES</i> (四大元帥), REALIZADOS POR PAN LI-SHUI (潘麗水) EN 1970.	79
FIGURA 47. <i>CUATRO REYES DE LOS ESPÍRITUS</i> (四大鬼王), REALIZADOS POR PAN LI-SHUI (潘麗水) EN 1974.....	80
FIGURA 48. <i>CUATRO REYES DE LOS ESPÍRITUS</i> , REALIZADOS POR PAN LI-SHUI (潘麗水) EN 1966.	81
FIGURA 49. <i>VEINTICUATRO PERÍODOS SOLARES</i> (二十四節氣), OBRA PINTADA POR LIN JIAN-FENG (林劍峰) EN 1992.	84
FIGURA 50. <i>TREINTA Y SEIS OFICIALES Y GENERALES</i> (三十六官將), PINTADOS POR PAN LI-SHUI (潘麗水) EN 1969.....	87
FIGURA 51. <i>SETENTA Y DOS ESTRELLAS MALIGNAS</i> (七十二地煞星), PINTADAS POR CAI CAO-RU (蔡草如) EN 1965.	89

FIGURA 52. DETALLES DE DOS OBRAS EN LAS QUE LOS PINTORES NO SOLAMENTE FIRMARON CON SU NOMBRE Y FECHA, SINO QUE TAMBIÉN INCLUYERON SU DIRECCIÓN Y EL NÚMERO DE TELÉFONO.	97
FIGURA 53. CAI CAO-RU DIBUJANDO UN BOCETO.	99
FIGURA 54. AUTORRETRATO DE CAI CAO-RU (1938).	101
FIGURA 55. REPRESENTACIONES DEL ROSTRO DEL DIOS QIN SHU-BAO (秦叔寶).	104
FIGURA 56. REPRESENTACIONES DEL ROSTRO DEL DIOS YU-CHI GONG (尉遲恭).	105
FIGURA 57. REPRESENTACIONES DEL ROSTRO DE LOS OFICIALES.	106
FIGURA 58. REPRESENTACIONES DEL ROSTRO DE LOS EUNUCOS.	107
FIGURA 59. REPRESENTACIONES DEL ROSTRO DE LAS HADAS O SIRVIENTAS.	108
FIGURA 60. TEMPLO DE ZHENXING EN CHIALEE (TAINAN) (台南佳里震興宮).	111
FIGURA 61. DETALLES CON LA FECHA DE REALIZACIÓN Y LA FIRMA DE CAI CAO-RU.	112
FIGURA 62. DETALLES CON LA FECHA DE REALIZACIÓN Y LA FIRMA DE CAI CAO-RU.	113
FIGURA 63. PUERTA CENTRAL: QIN SHU-BAO (秦叔寶) Y YU-CHI GONG (尉遲恭).	114
FIGURA 64. PUERTA DE LA IZQUIERDA: CIERVO (進祿) Y CORONA (加冠) DE LOS OFICIALES.	114
FIGURA 65. PUERTA DE LA DERECHA: VASO <i>JUE</i> (進爵) Y PEONÍA (富貴) DE LOS OFICIALES.	115
FIGURA 66. PÉRDIDA DE ADHERENCIA DE LOS ESTRATOS PICTÓRICOS Y REPINTES.	116
FIGURA 67. A TRAVÉS DE LAS PÉRDIDAS DE PINTURA SE PUEDE VER OTRA COMPOSICIÓN PICTÓRICA SUBYACENTE.	116
FIGURA 68. DESPRENDIMIENTOS DE LOS ESTRATOS PICTÓRICOS.	117
FIGURA 69. DAÑOS EN EL SOPORTE: GRIETAS Y ATAQUE DE INSECTOS XILÓFAGOS.	117
FIGURA 70. ANTESALA DEL TEMPLO DE KAIYUAN (TAINAN) (台南開元寺). EL RECUADRO AMARILLO CORRESPONDE AL DETALLE DE LA FIGURA 71.	118
FIGURA 71. LA FECHA Y LA FIRMA DE CAI CAO-RU.	119
FIGURA 72. PUERTA CENTRAL: WEI TUO (韋馱) Y QIE LAN (伽藍).	120
FIGURA 73. PUERTA DE LA IZQUIERDA: GUANG MU TIAN (廣目天) Y CHI GUO TIAN (持國天).	120

FIGURA 74. PUERTA DE LA DERECHA: DUO WEN TIAN (多聞天) Y ZENG CHANG TIAN (增長天).....	121
FIGURA 75. CUARTEADO DE LA PELÍCULA PICTÓRICA.....	122
FIGURA 76. DETALLES DE GRIETAS Y PÉRDIDAS.....	122
FIGURA 77. DETALLES DE ZONAS REPINTADAS.....	123
FIGURA 78. DETALLES DEL BLANQUEAMIENTO DE LA SUPERFICIE PICTÓRICA.....	123
FIGURA 79. A TRAVÉS DE LAS PÉRDIDAS SE PUEDE VER UN ESTRATO DE COLOR ROJO MÁS ANTIGUO.....	124
FIGURA 80. DETALLES DE LOS DORADOS.....	124
FIGURA 81. SUCIEDAD SOBRE LA PINTURA (RESIDUOS BIOLÓGICOS).....	125
FIGURA 82. TEMPLO DE RENAN EN BAIHE (TAINAN) (台南白河仁安宮).....	126
FIGURA 83. VIGA DE LA ANTESALA. EN EL RECUADRO ROJO SE ENCUENTRA LA FECHA Y LA FIRMA.....	126
FIGURA 84. DETALLES DE LA FIGURA 83.....	127
FIGURA 85. PUERTA CENTRAL: QIN SHU-BAO (秦叔寶) Y YU-CHI GONG (尉遲恭) ..	128
FIGURA 86. PUERTA DE LA IZQUIERDA: CIERVO (進祿) Y CORONA (加冠) DE LOS OFICIALES.....	128
FIGURA 87. PUERTA DE LA DERECHA: VASO <i>JUE</i> (進爵) Y PEONÍA (富貴) DE LOS OFICIALES.....	129
FIGURA 88. LEVANTAMIENTOS Y PÉRDIDAS DE LA PELÍCULA PICTÓRICA.....	130
FIGURA 89. FRAGMENTOS DE PAPELES ADHERIDOS.....	130
FIGURA 90. RESIDUOS DE LOS PAPELES ADHERIDOS. AL ARRANCAR LOS PAPELES SE HAN PRODUCIDO PÉRDIDAS DE PINTURA.....	131
FIGURA 91. EL ROSTRO Y LAS MANOS PRESENTAN DECOLORACIÓN Y SE HAN PERDIDO LAS LÍNEAS REALIZADAS CON TINTA CHINA.....	131
FIGURA 92. MANCHAS SOBRE LA PINTURA.....	132
FIGURA 93. DETALLES CON SIGNOS DE ACTIVIDAD BIOLÓGICA. EN EL ÓVALO AMARILLO SE PUEDEN VER LOS ORIFICIOS CAUSADOS POR INSECTOS XILÓFAGOS.....	132
FIGURA 94. EN LOS RECUADROS AMARILLOS SE OBSERVAN MANCHAS CAUSADAS POR LA	

MANIPULACIÓN DE LAS PUERTAS, AL ABRIRLAS O CERRARLAS.	133
FIGURA 95. REPINTES EN LOS DORADOS.	133
FIGURA 96. ARAÑAZOS EN LA PINTURA.	134
FIGURA 97. CLAVOS OXIDADOS QUE HAN CAUSADO DAÑOS EN LA PELÍCULA PICTÓRICA.	134
FIGURA 98. NUDOS DE LOS PANELES.	134
FIGURA 99. TEMPLO DE JIFU (TAINAN) (台南集福宮).	135
FIGURA 100. PUERTA CENTRAL.	136
FIGURA 101. PUERTA DE LA IZQUIERDA: DETALLE DE LAS <i>SETENTA Y DOS ESTRELLAS</i> <i>MALIGNAS</i> (七十二地煞星).	136
FIGURA 102. PUERTA DE LA DERECHA: DETALLE DE LAS <i>SETENTA Y DOS ESTRELLAS</i> <i>MALIGNAS</i> (七十二地煞星).	137
FIGURA 103. DETALLES DE LAS PINTURAS DE CAI CAO-RU.	138
FIGURA 104. SUCIEDAD, MANCHAS Y PEQUEÑAS PÉRDIDAS EN LAS UNIONES DE LOS PANELES.	139
FIGURA 105. DETALLES DE LAS PINTURAS DE CAI CAO-RU.	140
FIGURA 106. OSCURECIMIENTO DEBIDO A LA CAPA DE PROTECCIÓN OXIDADA.	141
FIGURA 107. CARTELA DEL TEMPLO DE PUJI.	142
FIGURA 108. UNO DE LOS ADMINISTRADORES REZANDO EN EL TEMPLO.	143
FIGURA 109. TEMPLO DE PUJI (TAINAN) (台南普濟宮).	143
FIGURA 110. DETALLES DE LAS PINTURAS EN LA PUERTA CENTRAL. LOS PERSONAJES SON QIN SHU-BAO (秦叔寶) Y YU-CHI GONG (尉遲恭).	144
FIGURA 111. DETALLES DE LAS PUERTAS SECUNDARIAS (VEINTICUATRO PERÍODOS SOLARES 二十四節氣).	145
FIGURA 112. PINTURAS MURALES QUE SE ENCONTRABAN DENTRO DEL TEMPLO.	145
FIGURA 113. LAS PINTURAS DE LOS DIOS DEL TEMPLO DE PUJI.	146
FIGURA 114. TEMPLO DE PEITIAN EN PUTZ (CHIAI) (嘉義朴子配天宮).	148
FIGURA 115. ESTADO DEL TEMPLO DESPUÉS DEL INCENDIO.	148
FIGURA 116. FIRMA DE CAI CAO-RU: LUZ VISIBLE (IMAGEN SUPERIOR) E IR (IMAGEN	

INFERIOR).	149
FIGURA 117. PUERTA CENTRAL: YU-CHI GONG (尉遲恭) Y QIN SHU-BAO (秦叔寶)..	150
FIGURA 118. PUERTA DE LA IZQUIERDA: CIERVO (進祿) Y CORONA (加冠) DE LOS EUNUCOS.	150
FIGURA 119. PUERTA DE LA DERECHA: VASO <i>JUE</i> (進爵) Y PEONÍA (富貴) DE LAS HADAS.	151
FIGURA 120. LOS DESPRENDIMIENTOS PERMITEN VER UN DETALLE DE UNA PINTURA MÁS ANTIGUA, CUBIERTA POR LA REALIZADA POR CAI CAO-RU.	152
FIGURA 121. DETALLES CON LUZ CONVENCIONAL (IZQUIERDA) Y DETALLES OBTENIDOS CON FOTOGRAFÍA INFRARROJA (DERECHA).	153
FIGURA 122. DETALLES EN LOS QUE SE PUEDE APRECIAR UNA COMPOSICIÓN PICTÓRICA ANTERIOR, CONCRETAMENTE LA ZONA DE LOS DORADOS.	154
FIGURA 123. CUARTEADO DE LA ESTRUCTURA PICTÓRICA MÁS ANTIGUA Y DESPRENDIMIENTOS EN LA PINTURA DE CAI CAO-RU, MÁS RECIENTE.	154
FIGURA 124. PÉRDIDA DE ADHERENCIA DE LA PINTURA.	155
FIGURA 125. 1. SOPORTE DE MADERA; 2-3. ESTRATOS DE PREPARACIÓN; 4. PELÍCULA PICTÓRICA; 5. NUEVA PREPARACIÓN; 6. NUEVA PELÍCULA PICTÓRICA; 7. BARNIZ Y SUCIEDAD.	156
FIGURA 126. REPINTES DE COLOR ROJO OSCURO.	157
FIGURA 127. DETALLE DE LAS GRIETAS, DESPRENDIMIENTOS Y ACUMULACIÓN DE SUCIEDAD.	157
FIGURA 128. DETALLE DE LAS GRIETAS, DESPRENDIMIENTOS Y ACUMULACIÓN DE SUCIEDAD.	158
FIGURA 129. ACUMULACIÓN DE SUCIEDAD Y DE HOLLÍN PROVOCADO POR LA QUEMA DE INCIENSO.	158
FIGURA 130. DETALLES EN LOS QUE SE OBSERVA LA PRESENCIA DE MOHO EN LA SUPERFICIE DE LA PINTURA.	159
FIGURA 131. DETALLE DE LOS RESIDUOS DE LOS PAPELES ADHERIDOS DURANTE LA CELEBRACIÓN DE RITUALES RELIGIOSOS.	159

FIGURA 132. TEMPLO DE CHIAYING EN BUDAI (CHIAYI) (嘉義布袋嘉應廟).....	160
FIGURA 133. PUERTA CENTRAL: QIN SHU-BAO (秦叔寶) Y YU-CHI GONG (尉遲恭)..	161
FIGURA 134. PUERTA DE LA IZQUIERDA: CORONA (加冠) Y CIERVO (進祿) DE LOS OFICIALES.....	161
FIGURA 135. PUERTA DE LA DERECHA: PEONÍA (富貴) Y VASO <i>JUE</i> (進爵) DE LOS OFICIALES.....	162
FIGURA 136. DETALLES DE LAS PÉRDIDAS PRODUCIDAS EN LA PINTURA.....	163
FIGURA 137. DETALLE QUE MUESTRA LAS GRAVES ALTERACIONES DE LA PINTURA.	164
FIGURA 138. DETALLES DE LAS PÉRDIDAS DE ESTRUCTURA PICTÓRICA.	165
FIGURA 139. DETALLES DE LAS PÉRDIDAS DE ESTRUCTURA PICTÓRICA.	166
FIGURA 140. DECOLORACIÓN EN ALGUNAS ÁREAS.....	167
FIGURA 141. DECOLORACIÓN EN ALGUNAS ÁREAS.....	168
FIGURA 142. REPRODUCCIONES FOTOGRÁFICAS ENMARCADAS DE DOS DETALLES DE LAS PINTURAS DE LOS DIOSES EN LAS PUERTAS DEL TEMPLO SANSHANGUOWANG EN YANCHENG (KAOHSIUNG) (高雄鹽程三山國王廟).....	169
FIGURA 143. PINTURAS DE CAI CAO-RU, ANTES DE SER REPINTADAS. PUERTA CENTRAL DEL TEMPLO DE HAIAN (TAINAN) (台南海安宮) (IMAGEN IZQUIERDA). UN DE LAS PUERTAS SECUNDARIAS (IMAGEN DERECHA).	170
FIGURA 144. PINTURAS DE CAI CAO-RU, ANTES DE SER REPINTADAS: TEMPLO DE SANGUANDADI (TAINAN) (台南三官大帝廟).....	171
FIGURA 145. LAS NUEVAS PINTURAS EN LA PUERTA CENTRAL DEL TEMPLO DE SANGUANDADI (TAINAN) (台南三官大帝廟).....	171
FIGURA 146. <i>CHAMAECYPARIS OBTUSA</i> SIEB. & ZUCC. VAR. <i>FORMOSANA</i> (HAYATA) <i>REHDER</i>	174
FIGURA 147. <i>CHAMAECYPARIS FORMOSENSIS</i> MATSUM.....	175
FIGURA 148. <i>CUNNINGHAMIA LANCEOLATA</i> (LAMB.) HOOK. VAR. <i>LANCEOLATA</i>	176
FIGURA 149. FASES EN LA APLICACIÓN DE LOS ESTRATOS DE PREPARACIÓN.....	181
FIGURA 150. FASES EN EL FILTRADO DE LA SANGRE DE CERDO.	183
FIGURA 151. ELABORACIÓN DE LA PREPARACIÓN CON SANGRE DE CERDO.	184

FIGURA 152. ELABORACIÓN DE UNA PREPARACIÓN CON SANGRE DE CERDO.	185
FIGURA 153. PREPARACIÓN ELABORADA CON SANGRE DE CERDO Y ACEITE DE TUNG.	186
FIGURA 154. ELABORACIÓN DEL DIBUJO.	188
FIGURA 155. DIBUJO PRELIMINAR SOBRE LA PREPARACIÓN.	189
FIGURA 156. APLICACIÓN DEL DORADO.	190
FIGURA 157. PROCESO DE DORADO.	191
FIGURA 158. EL PINTOR CHEN PIN-SHENG DEMOSTRANDO EL PROCESO DE COCCIÓN DEL ACEITE DE TUNG.	194
FIGURA 159. MATERIALES PARA HACER PINCELES TRADICIONALES: PELO HUMANO (FOTO ARRIBA-IZQUIERDA) Y PELO DE COLA DE CABALLO (FOTO ARRIBA-DERECHA). ...	195
FIGURA 160. ESTADO INICIAL DE LAS PINTURAS DE LOS DIOSES EN LAS PUERTAS REALIZADAS POR CAI CAO-RU.	199
FIGURA 161. CROQUIS DE LAS PINTURAS.	200
FIGURA 162. LOCALIZACIÓN DE LAS MUESTRAS EN LA HOJA DERECHA.	206
FIGURA 163. LOCALIZACIÓN DE LAS MUESTRAS (HOJA DERECHA).	207
FIGURA 164. LOCALIZACIÓN DE LAS MUESTRAS (HOJA DERECHA).	207
FIGURA 165. LOCALIZACIÓN DE LAS MUESTRAS EN LA HOJA IZQUIERDA.	208
FIGURA 166. LOCALIZACIÓN DE LAS MUESTRAS (HOJA IZQUIERDA).	209
FIGURA 167. LOCALIZACIÓN DE LAS MUESTRAS (HOJA IZQUIERDA).	209
FIGURA 168. LOCALIZACIÓN DE LAS MUESTRAS (HOJA IZQUIERDA).	209
FIGURA 169. HOJA DERECHA (IMAGEN SUPERIOR) Y HOJA IZQUIERDA (IMAGEN INFERIOR).	210
FIGURA 170. ESTRUCTURA DEL SOPORTE.	211
FIGURA 171. SECCIÓN RADIAL DE LA MUESTRA OBTENIDA CON LUZ VISIBLE, 20X.	212
FIGURA 172. SECCIÓN RADIAL DE LA MUESTRA OBTENIDA CON LUZ VISIBLE, 50X.	213
FIGURA 173. 1. ESPIGAS INTERNAS ENTRE LOS PAÑOS; 2. CLAVOS; 3. HUECO PARA EL PASADOR.	214
FIGURA 174. 1. ESPIGAS INTERNAS ENTRE LOS PAÑOS; 2. CLAVOS; 3. MATERIAL NO IDENTIFICADO; 4. TRAVESAÑO MÓVIL A MODO DE PASADOR.	214

FIGURA 175. DAÑOS CAUSADOS POR LOS NUDOS.....	215
FIGURA 176. FENDA DEL SOPORTE LEÑOSO.....	215
FIGURA 177. PÉRDIDAS DEL SOPORTE, POSTERIORMENTE REPINTADAS.....	216
FIGURA 178. MASILLA EN UNA PÉRDIDA DEL SOPORTE.	216
FIGURA 179. DAÑOS EN LA PUERTA CAUSADOS POR EL USO.	216
FIGURA 180. ESTRATOS DE PREPARACIÓN VISIBLES EN UNA DE LAS PÉRDIDAS.....	217
FIGURA 181. ESPECTRO EDX DE LA CARGA MINERAL A BASE DE CARBONATO DE CALCIO PRESENTE EN EL ESTRATO DE PREPARACIÓN BLANCA.	218
FIGURA 182. ESPECTRO EDX DEL PIGMENTO BLANCO UTILIZADO EN EL ESTRATO DE PREPARACIÓN. SE DETECTA LA PRESENCIA DE BARIO, CINC Y AZUFRE (BLANCO LITOPÓN).	218
FIGURA 183. ESTRATOS DE PREPARACIÓN EN UNA DE LAS PÉRDIDAS	219
FIGURA 184. IMAGEN CON LUZ VISIBLE (IZQUIERDA) Y OBTENIDA MEDIANTE FOTOGRAFÍA IR (DERECHA).	220
FIGURA 185. IMAGEN CON LUZ VISIBLE (IZQUIERDA) Y OBTENIDA MEDIANTE FOTOGRAFÍA IR (DERECHA).	220
FIGURA 186. DETALLE DE LA SECCIÓN ESTRATIGRÁFICA DE LA MUESTRA IZ005-2, OBTENIDA CON LUZ ULTRAVIOLETA (50x).	221
FIGURA 187. ESPECTRO EDX DEL PIGMENTO ROJO A BASE DE PLOMO RICO EN CLORO (MUESTRA IZ003-2).....	222
FIGURA 188. ESPECTRO EDX DEL PIGMENTO AZUL (MUESTRA DE004-1).	222
FIGURA 189. ESPECTRO EDX DEL PIGMENTO VERDE (MUESTRA DE005-1).....	223
FIGURA 190. ESPECTRO EDX DE LA LÁMINA METÁLICA DEL DORADO. SE DETECTA ORO CON IMPUREZAS DE PLATA Y COBRE (MUESTRA IZ006-1).....	224
FIGURA 191. DETALLE DE LA SECCIÓN ESTRATIGRÁFICA DE LA MUESTRA DE006-3, OBTENIDA CON LUZ ULTRAVIOLETA (50x).	224
FIGURA 192. DETALLE DE LA SECCIÓN ESTRATIGRÁFICA DE LA MUESTRA IZ006-3, OBTENIDA CON LUZ ULTRAVIOLETA (50x).	225
FIGURA 193. LA TÉCNICA <i>FULIXIAN</i> (瀝浮線).....	226

FIGURA 194. LÍNEAS REALIZADAS CON LA TÉCNICA <i>FULIXIAN</i> (瀝浮線).	227
FIGURA 195. PÉRDIDAS EN LAS ZONAS REALIZADAS CON LA TÉCNICA <i>FULIXIAN</i> (瀝浮線).	227
FIGURA 196. DETALLE DE LA SECCIÓN ESTRATIGRÁFICA DE LA MUESTRA IZ Rojo 03, OBTENIDA CON LUZ ULTRAVIOLETA (20x).	228
FIGURA 197. DETALLE DE LA CARA DEL DIOS DE LA HOJA DERECHA.	229
FIGURA 198. MACROFOTOGRAFÍA EN LA QUE SE OBSERVA EL CUARTEADO Y LAS PEQUEÑAS PÉRDIDAS.	230
FIGURA 199. ABRASIONES DE LA PINTURA.	230
FIGURA 200. ALTERACIONES EN LA ESTRUCTURA PICTÓRICA.	231
FIGURA 201. ACUMULACIÓN DE RESIDUOS PROVOCADOS POR ARTEFACTOS PIROTÉCNICOS.	231
FIGURA 202. DETALLES DE LA SECCIÓN ESTRATIGRÁFICA DE LA MUESTRA IZ007-2 OBTENIDA CON LUZ VISIBLE Y LUZ ULTRAVIOLETA (50x).	232
FIGURA 203. RESIDUOS PROVOCADOS POR ARTEFACTOS PIROTÉCNICOS.	233
FIGURA 204. FRAGMENTOS DE PINTURA ENLOBADOS EN EL ESTRATO DE BARNIZ.	233
FIGURA 205. ESPECTROS FTIR DE LAS MUESTRAS DE BARNIZ EXTRAÍDAS DE LA HOJA IZQUIERDA.	234
FIGURA 206. ESPECTROS FTIR DE LAS MUESTRAS DE BARNIZ EXTRAÍDAS DE LA HOJA DERECHA.	235
FIGURA 207. DETALLE DE LA SECCIÓN ESTRATIGRÁFICA DE LA MUESTRA IZ004-1, OBTENIDA CON LUZ ULTRAVIOLETA (20x).	236
FIGURA 208. BARNIZ APLICADO DE FORMA IRREGULAR (FLUORESCENCIA UV).	236
FIGURA 209. ESTRATO DE BARNIZ GRUESO Y MUY BRILLANTE.	237
FIGURA 210. GOTA DE BARNIZ.	237
FIGURA 211. BURBUJAS EN LA CAPA DE BARNIZ.	238
FIGURA 212. BURBUJAS ROTAS EN LA CAPA DE BARNIZ.	238
FIGURA 213. ALTERACIONES EN LA ESTRUCTURA PICTÓRICA Y EN EL SOPORTE.	239
FIGURA 214. PROCESO DE APLICACIÓN DEL GEL DE ACETONA.	241

FIGURA 215. DETALLE DE LAS NUBES TRAS LA ELIMINACIÓN DEL BARNIZ.	242
FIGURA 216. DETALLES DEL PROCESO DE ELIMINACIÓN DEL BARNIZ.	243
FIGURA 217. DETALLE DEL PROCESO DE CONSOLIDACIÓN.	244
FIGURA 218. DETALLE DEL PROCESO DE CONSOLIDACIÓN Y RETIRADA DEL PAPEL JAPONÉS.	245
FIGURA 219. PROCESO DE EXTRACCIÓN DE LAS MASILLAS.	246
FIGURA 220. CONCHA ROTA COMO RELLENO (IMAGEN IZQUIERDA). ORIFICIO QUE ATRAVERSA EL SOPORTE (IMAGEN DERECHA).	246
FIGURA 221. ORIFICIOS DE LOS CLAVOS DE MADERA, RELLENADOS CON MASILLA.	247
FIGURA 222. SUJECIÓN DE LOS PANELES CON GATOS.	248
FIGURA 223. PÉRDIDAS EN LAS JUNTAS.	248
FIGURA 224. INTERVENCIÓN EN LAS JUNTAS: COLOCACIÓN DE TIRAS DE MADERA DE Balsa (IMAGEN IZQUIERDA) Y REINTEGRACIÓN DE PÉRDIDAS CON BALSITE (IMAGEN DERECHA).	249
FIGURA 225. JUNTAS DE LOS PANELES.	249
FIGURA 226. CONSOLIDACIÓN DE UNA GRIETA CON EMULSIÓN DE ACETATO DE POLIVINILO.	250
FIGURA 227. PROCESO DE ESTUCADO.	251
FIGURA 228. RESULTADO FINAL DEL PROCESO DE RESTAURACIÓN.	252
FIGURA 229. ELIMINACIÓN DE LAS PINTURAS ANTIGUAS PARA PROCEDER A LA REALIZACIÓN DE LAS NUEVAS.	262
FIGURA 230. PINTURAS MURALES REPINTADAS EN EL TEMPLO DEL DRAGON Y EL FENIX DE KINMEN.	269
FIGURA 231. UNA INUNDACIÓN CUBRE LA PLANTA BAJA DEL TEMPLO.	278
FIGURA 232. TEMPLO DE WUCHANG (NANTOU) (南投武昌宮), DERRUMBADO POR EL TERREMOTO DE CHICHI.	279
FIGURA 233. ATAQUE DE INSECTOS XILÓFAGOS EN ESTRUCTURAS DE MADERA.	281
FIGURA 234. DAÑOS POR TERMITAS EN LOS PILARES DEL TEMPLO DE TIANHOU EN QISHAN (KAOHSIUNG) (高雄旗山天后宮).	282

FIGURA 235. PROTECCIÓN DE LA PINTURA CON UN FILM PLÁSTICO (IMAGEN IZQUIERDA).PROTECCIÓN DE LA PINTURA CON UNA ESTRUCTURA TIPO "VITRINA" (IMAGEN DERECHA).....	283
FIGURA 236. CONDENSACIÓN DE HUMEDAD Y APARICIÓN DE MANCHAS BLANQUECINAS POR UN AISLAMIENTO INADECUADO DE LA PINTURA (IMAGEN IZQUIERDA). PROTECCIÓN CON UNA LÁMINA TRASPARENTE DE RELIEVES POLÍCROMOS (IMAGEN DERECHA).....	284
FIGURA 237. PUERTAS DEL TEMPLO DE WUFEI (TAINAN) (台南五妃廟). PINTURAS ORIGINALES (IMAGEN SUPERIOR) Y COPIAS (IMAGEN INFERIOR).....	286

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA 1. EN ESTA TABLA SE INDICAN LOS NOMBRES DE LOS PINTORES QUE REALIZARON LOS ROSTROS DE LAS DEIDADES QUE SE MUESTRAN EN LAS SIGUIENTES FIGURAS.	103
TABLA 2. COMPARACIÓN DEL ACEITE DE TUNG Y EL ACEITE DE LINAZA.	192
TABLA 3. MUESTRAS ANALIZADAS.	205
TABLA 4. MEDIA MENSUAL DE LAS TEMPERATURAS EN LAS PRINCIPALES CIUDADES DE TAWÁN EN 2014.	276
TABLA 5. MEDIA MENSUAL DE LA HUMEDAD RELATIVA EN LAS PRINCIPALES CIUDADES DE TAWÁN EN 2014.	277
TABLA 6. MEDIA MENSUAL DE LA PLUVIOSIDAD EN LAS PRINCIPALES CIUDADES DE TAWÁN EN 2014.....	278



五王... 出五... 金... 議... 出五... 議...

道德勸善活人法歸心

大恩浩蕩濟世無疆



阿... 敬

阿... 敬

敬

敬



聖德苑我耕稼一切

外遊日出拔
桑光傳難推
神靈兮來止
止東漢不異
州之酒海昆
自成一世界
洪濤淘汗安
甘毛我后能
獲萬種困于
中閃內鉤旌
摩



1. INTRODUCCIÓN

El templo es para los taiwaneses, no solamente un centro de religiosidad en la vida cotidiana, sino también un lugar de encuentro social para los habitantes, y una base cultural de los pueblos. En él se organizan actividades como las educativas, es un espacio de refugio ante desastres naturales, o de solidaridad sanitaria. En definitiva, es un espacio muy polivalente, fuertemente arraigado en la vida cotidiana de los taiwaneses. Los templos tradicionales fueron construidos generalmente por los habitantes locales, financiándolos gracias a un esfuerzo conjunto, por lo que el templo adquiere una posición muy elevada en el corazón de los taiwaneses.

En los templos tradicionales de Taiwán se puede comprobar cómo se han combinado dos de las grandes religiones de Asia, el Budismo y el Taoísmo. Taiwán es una sociedad que ha sido creada por los inmigrantes, la mayoría de los cuales eran refugiados por razones políticas o se habían visto forzados a trasladarse debido a situaciones económicas de extrema carencia. Ellos trajeron también sus deidades y construyeron y decoraron nuevos templos para venerarlas. Si se comparan con los estilos de otros templos asiáticos, se puede comprobar que los templos taiwaneses están más decorados, son más "llamativos". Un buen ejemplo son las características decoraciones con figuras de cerámica.

Un elemento muy importante en los templos son las pinturas. Se pueden dividir en tres tipos, según el soporte utilizado: las pinturas murales, las pinturas sobre papel y las pinturas sobre madera. Las pinturas murales (que no están presentes en todos los templos) representan temas relacionados con historias o leyendas antiguas. Las pinturas sobre papel chino (también llamado en inglés *Xuan paper*) están montados en rollos y sujetos a la pared: su función y temas son similares a los de las pinturas murales, aunque con frecuencia hay representaciones de bodegones o paisajes.

Otro tipo de pinturas son las realizadas sobre madera. Las más importantes

son las pinturas de los dioses en las puertas del templo. También se ejecutan pinturas sobre otros elementos leñosos como las vigas. Los temas se escogen en función de las dimensiones de la obra: si se trata de grandes composiciones se suelen representar leyendas, si la composición es pequeña los temas suelen ser bodegones o caligrafías.

Una de las funciones de las pinturas es la de proteger el material leñoso que compone la estructura del edificio. Debido a que la estructura de los templos taiwaneses es semi-abierta, en general, estas pinturas se ven expuestas continuamente a las malas condiciones ambientales (en especial, luz solar, lluvia y contaminación ambiental) y a los factores antrópicos. El clima de Taiwán es caluroso y de una alta humedad relativa durante todo el año, sin contar con los desastres naturales, inundaciones o terremotos, que agravan el deterioro de las pinturas. Por otra parte, la incesante actividad religiosa también empeora esta compleja situación en lo que respecta a la conservación de los templos y sus elementos ornamentales. Un ejemplo es el ritual denominado *Quemar el incienso y los billetes del mundo espiritual*. Durante este ritual se emite una gran cantidad de humo, lo cual hace que las pinturas no se puedan mantener limpias a largo plazo, hecho que ha dado lugar a la aparición de un proverbio sobre la conservación y restauración de los templos: "Cada año, un repinte; tres años, una recuperación; cinco años, reparación; diez años, una preparación nueva; treinta años, a partir de cero (每年一髹，三年一修，五年翻頂，十年換地龍，三十年從頭論。)"¹. En los templos con un gran número de fieles, los problemas comentados son más evidentes.

Debido al entusiasmo religioso se prefiere un entorno nuevo, hermoso, para la realización de los rituales. Este factor, unido a la falta de un concepto claro en cuanto a la conservación del patrimonio cultural, ha provocado que estas pinturas se encuentren muy desprotegidas y que se deterioren rápidamente.

¹ Tang, Yi-Fang 談直芳 (2006). *A Study on Thinking of the Temple Paintings Conservation in Taiwan* 台灣寺廟彩畫維護思維之研究. Tesina de master. Kaohsiung: Universidad Shu Te, p. 52.

En la actualidad los conceptos contemporáneos de conservación y restauración del patrimonio han comenzado a introducirse en Taiwán, por lo que poco a poco, también se han comenzado a valorar mucho más las pinturas de los templos, no sólo como un subproducto de las creencias religiosas. Se ha comenzado a analizar la importancia artística de las pinturas y su relevancia en la cultura taiwanesa. La casi inexistencia, hasta hace poco tiempo, de profesionales vinculados a la conservación y de investigaciones científicas sobre el patrimonio cultural ha provocado que las pinturas no tuviesen unos tratamientos de conservación adecuados y que no se hayan elaborado unos protocolos de actuación.

Además, la restauración de las pinturas de los templos suele ser sólo una pequeña parte de un proyecto mucho más amplio, la intervención en el conjunto monumental. Por lo general, se contrata a un arquitecto o a una empresa de construcción, que determinan el estado de conservación y la situación de los daños en la edificación. La intervención se centra especialmente en la arquitectura, por lo que existe un menor interés hacia las pinturas, que se describen generalmente en un simple texto o con unas pocas fotografías, rara vez con una investigación más profunda.

Esta tesis doctoral trata acerca de la conservación y restauración de las pinturas de los dioses en las puertas de los templos de Taiwán. La importancia simbólica, iconográfica y ritual de estas pinturas, hacen que la problemática de su conservación sea de especial interés. Abordar la preservación de estas pinturas también permite comprender las dificultades en la conservación de bienes culturales religiosos. Como ejemplo relevante, y para poder analizar más en profundidad las cuestiones técnicas acerca de su restauración, se muestra el estudio y proceso de restauración de dos puertas pintadas por Cai Cao-Ru, procedentes de una colección privada.²

Cai Cao-Ru (蔡草如) (9 de agosto de 1919 - 6 de junio de 2007) nació en

² La autora también ha colaborado en la restauración de otras pinturas en las puertas de templos, cuestión que se tratará en los apartados correspondientes.

Tainan (Taiwán). Desde 1943 hasta 1946 estudió en la Escuela Kawabata de pintura (Japón). Su tío era Chen Yu-Feng (陳玉峰) (1900-1964), un afamado pintor por la realización de pinturas tradicionales en los templos. A la vuelta de Japón, Cai Cao-Ru empezó a realizar, junto a su tío, pinturas tradicionales en los templos. A partir de entonces, y debido a su importante producción, a su perfección técnica y a su calidad estética, sus obras empezando a crecer en popularidad, llegando a ser un pintor especialmente reconocido en Taiwán.

Chen Wen-Qui (陳文欽), un familiar del pintor Cai Cao-Ru, colaboró en esta investigación aportando dos pinturas de los dioses (que provienen originalmente de un templo), realizadas por Cai Cao-Ru para que pudieran ser estudiadas y restauradas. Se trata de una magnífica oportunidad para analizar este tipo de pinturas, estudiar los materiales usados y evaluar cuáles deberían ser las mejores estrategias de intervención. Se trata de un buen punto de partida para comprender las características de estas obras, su importancia dentro de la cultura y religión taiwanesa y, a partir de ahí, analizar los problemas relacionados con su conservación.

Con esta tesis se pretende reflexionar acerca de la conservación de las pinturas tradicionales de los templos y aportar datos para orientar los criterios, algo necesario dada la ausencia de una metodología de trabajo en este campo.

1.1 Objetivos

Los principales objetivos de esta tesis doctoral son los siguientes:

1. **Conocer la función, iconografía y uso de las pinturas de los dioses en las puertas en los templos taiwaneses.** Comprender la función y el uso ritual de este tipo de pinturas es clave para entender sus problemas de conservación. Se trata de un patrimonio pictórico vivo dentro de los rituales religiosos y éste es un factor clave que debe tenerse en cuenta para comprender los criterios de restauración que suelen (y pueden) emplearse. La iconografía es también un elemento de análisis importante en los procesos de estudio y restauración ya que permite evaluar la importancia ritual de las pinturas y determinar aspectos de la historia material como, por ejemplo, si las pinturas han sido modificadas en su emplazamiento.
2. **Analizar los materiales y técnicas empleados en las pinturas de los dioses en las puertas, en especial en las obras realizadas por Cai Cao-Ru.** Aunque ya existen algunos estudios sobre este tipo de pinturas, la investigación es todavía insuficiente. Existen pocos estudios en los que se hayan analizado de forma científica los materiales con los que se han elaborado, aunque sí existe un gran interés en conservar los conocimientos de los pintores tradicionales debido a que la forma habitual de enseñar estas técnicas es la transmisión oral. Sin embargo, es importante contrastar las enseñanzas de los pintores tradicionales con los resultados de los análisis. En algunos casos se ha comprobado que los pintores no siempre conocen la composición exacta de los materiales que emplean, algo bastante habitual en las últimas décadas debido a la introducción en la práctica pictórica de una amplia variedad de productos de procedencia diversa.
3. **Determinar las principales amenazas antrópicas, ambientales y de cualquier otro tipo para la conservación de estas pinturas sagradas.** Las pinturas de los dioses en las puertas de los templos se caracterizan por estar expuestas a un gran número de amenazas antrópicas y ambientales, lo que

supone una gran dificultad para su conservación a largo plazo. Determinar cuáles son estas amenazas concretas puede contribuir a encontrar las soluciones de conservación preventiva más apropiadas. También es clave evaluar diferentes soluciones que ya se han adoptado en algunos templos para proteger estas imágenes.

4. Evaluar los criterios que se siguen en Taiwán para la conservación y restauración de las pinturas de los dioses. En la actualidad coexisten diferentes aproximaciones a la conservación y restauración del patrimonio pictórico religioso en Taiwán: una que puede denominarse "tradicional" y otra que se fundamenta en los criterios avalados por las instituciones internacionales. Resulta de enorme importancia analizar las relaciones que se producen entre dos puntos de vista y evaluar las intervenciones concretas que se llevan a cabo.

5. Evaluar si es posible realmente una política de conservación preventiva para las pinturas de los dioses en las puertas en los templos taiwaneses. En este caso se trata de determinar hasta qué punto es posible realmente establecer una política de conservación a largo plazo de las pinturas en las puertas de los templos. Obviamente esto no excluye las medidas de protección de pinturas concretas con intervenciones de conservación preventiva adecuadas para evitar o paliar amenazas específicas. Sin embargo, la función de estas pinturas, sus características técnicas, su uso ritual y las amenazas ambientales, las sitúan en un contexto en el que las medidas habituales de conservación no siempre son posible.

1.2 Metodología

REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA

Biografía del pintor Cai Cao-Ru:

- Datos biográficos.
- Contexto histórico y cultural.

Pinturas en las puertas:

- Historia e iconografía
- Técnicas y materiales tradicionales.
- Técnicas y materiales actuales.

Conservación y restauración:

- Intervenciones en pinturas de las puertas.
- Proyectos en los templos taiwaneses.
- Criterios de conservación preventiva.

TRABAJO DE CAMPO

- Visitas a los templos.
- Asistencia a cursos acerca de la realización de las pinturas tradicionales de los templos.
- Asistencia a congresos de conservación y restauración de obras tradicionales.
- Investigación y comparación de pinturas de los dioses en las puertas de otros templos realizadas por Cai Cao-Ru.
- Entrevistas con el hijo de Cai Cao Ru y con varios pintores tradicionales.

ESTUDIOS DE LABORATORIO

- Toma de muestras.
- Microscopía estereoscópica.
- Microscopía óptica con fuentes de luz visible y ultravioleta (MO).
- Microscopía electrónica de barrido con microanálisis (SEM-EDX).
- Espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR).

TRABAJO DE RESTAURACIÓN

- Estudio fotográfico y ficha técnica.
- Técnicas de examen: macrofotografía, microfotografía, fotografía infrarroja (IR), fotografía ultravioleta y rayos X.
- Análisis, evaluación, descripción y documentación del estado de conservación.
- Propuesta de intervención.
- Realización del proceso de restauración en sus diversas fases, tanto en el soporte como en la estructura pictórica.



CONCLUSIONES

1.2.1 Revisión bibliográfica

La mayoría de los documentos sobre la restauración del patrimonio pictórico taiwanés que se pueden consultar son tesis de máster de diferentes universidades³ y los informes de los proyectos encargados por el gobierno, editados por el Consejo para los Asuntos Culturales. Acerca de la restauración de las pinturas de los dioses en las puertas de los templos, se puede mencionar, por ejemplo, el *Informe de la Restauración de las Pinturas de los Dioses en las Puertas del Monumento III- El templo de Xingji en Tainan*⁴, realizado por unos investigadores taiwaneses de la Oficina Preparatoria del Instituto de Conservación e Investigación del Patrimonio Cultural y un equipo de restauradores de Japón. También se pueden destacar algunas publicaciones como el catálogo *Feng Ru Yi Wei: Las creaciones de la familia Chen Yu-Feng, la familia de los pintores en Tainan*⁵ de Hsiao Chiung-Rui y Guo Mei-Fang o el *Catálogo de las Pinturas de los Dioses en las Puertas de Taiwán*⁶ de Kang Nuo-Xi.

Para conocer la vida de Cai Cao-Ru se pueden destacar las biografías *Tsai Cao-Ju, arte en el sur de Taiwán*⁷, que incluye una gran cantidad de datos

³ Wu, Shing-Hsueh 吳杏雪 (2007). *A study on painting work and restoration of the painting deities on the temple door of Pan Li-Shui- in the case of the Hupi Temple in Yanshui town* 潘麗水門神彩畫施作及修復研究- 以鹽水鎮護庇宮為例. Tesina de master. Kaohsiung: Universidad de Shu Te. Ying, Kuang-Chin 應廣勤 (2006). *Conservation of Door-god Painting For the Chin Shu-bao and Yu-Chih Kung by the Lees Collection* 李氏收藏「秦叔寶與尉遲恭」彩繪門神之修護. Tesina de master. Tainan: Universidad de Arte de Tainan.

⁴ Oficina Preparatoria del Instituto de Preservación e Investigación del Patrimonio Cultural 文化資產保存研究中心籌備處 (2006). *Informe de la Restauración de las Pinturas de los Dioses en las Puertas del Monumento III- El templo de Xingji en Tainan* 台南市三級古蹟興濟宮門神彩繪修復報告. Tainan: Oficina Preparatoria del Instituto de Preservación e Investigación del Patrimonio Cultural.

⁵ Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 y Guo, Mei-Fang 郭美芳 (2008). *Feng Ru Yi Wei: Las creaciones de la familia Chen Yu-Feng, la familia de los pintores en Tainan* 峰如彝偉: 丹青傳承, 府城彩繪世家, 陳玉峰家族作品集. Tainan: Centro Municipal de Cultura de Tainan.

⁶ Kang, Nuo-Xi 康銘錫 (2013). *Catálogo de las pinturas de los Dioses en las puertas de Taiwán* 台灣門神圖錄. Taipei: Owl Publishing House.

⁷ Lin, Chung-Ju 林仲如 (2004). *Tsai Cao-Ju: Art in the South of Taiwan* 蔡草如: 南瀛藝韻. Taipei: National Museum of History.

acerca de su vida y *Transformando lo que se ve: una exposición de obras donadas por Cao-Ju Tsai*⁸, que publicó el Museo Nacional de Bellas Artes de Taiwán en 2009.

1.2.2 Visitas y entrevistas

Desde el verano de 2009, la autora realizó visitas a más de 40 templos, la mayoría del sur de Taiwán, para conseguir la información de primera mano y conocer las condiciones de los mismos. La selección de estos edificios se hizo en base a que eran los más populares y que algunos de los pintores que los habían decorado eran los de mayor prestigio.

Paralelamente a la visita a los templos fue necesario realizar diferentes entrevistas a algunos de los pintores tradicionales que están todavía en activo. Dos razones fueron las que justificaron estas entrevistas. En primer lugar, para obtener datos acerca de las técnicas empleadas en la realización de las pinturas de los dioses en puertas. En segundo lugar, para tener más información sobre la actividad de estos pintores ya que en la actualidad también son los encargados de intervenir en las obras. A través de la entrevista, se puede conocer en profundidad como es este proceso de restauración, lo que sin duda puede ser de muchísima utilidad en posteriores intervenciones.

Chen Shou-Yi (陳壽彝) (1934-2012), su hijo Chen Wen-Chin (陳文欽) (1963-) y Lin Chuan-Zhi (林傳智) fueron entrevistados durante la realización del curso "Las pinturas de los dioses en las puertas" en 2009. Se entrevistó a Chen Ping-Sheng (陳平生) (1946-) en 2014 durante el proyecto de restauración de la Residencia Oficial Gongbao de la Mansión de la Familia Lin en Wufeng (霧峰林家花園下厝宮保第). Todos ellos, en el momento en que se les entrevistó, estaban implicados en restauraciones de templos, por lo que supuso la oportunidad de conocer sus condiciones de trabajo.

⁸ Museo Nacional de Bellas Arte de Taiwán 國立臺灣美術館 (2009). *Transforming What Is Seen: An Exhibition of Donated Works by Cao-Ju Tsai* 應物成像: 蔡草如捐贈作品展. Taichung: Museo Nacional de Bellas Arte de Taiwán.

De especial importancia fue la entrevista realizada el 12 de septiembre de 2014 a Cai Guo-Wei (蔡國偉) (1952-), hijo de Cai Cao-Ru. Durante la entrevista, Cai Guo-Wei mostró muchos anteproyectos y dibujos realizados por su padre (se muestran en Anexo II).

1.2.3 Asistencia a congresos y cursos

La asistencia a varios congresos y cursos⁹ durante el verano de 2009 fue de gran importancia para esta investigación. Todos estaban organizados por la Sede de la Administración del Patrimonio Cultural, el Consejo para los Asuntos Culturales, Yuan Ejecutivo (*Headquarters Administration of Cultural Heritage, Council for Cultural Affairs, Executive Yuan*) del gobierno taiwanés. Estos congresos permitieron conocer la actuación política del gobierno sobre la conservación y la restauración del patrimonio durante los últimos años.

El curso "Las pinturas de los dioses en las puertas" (2009) impartido por uno de los pintores tradicionales más importantes de Taiwán, Chen Shou-Yi, fue fundamental para conocer de primera mano, tanto de forma teórica como en la práctica, como pintar estas obras, y las técnicas y los materiales empleados habitualmente.

1.2.4 Trabajos de restauración

La autora ha participado en varios proyectos de restauración de templos taiwaneses, lo que le ha permitido conocer diferentes aspectos en cuanto a las técnicas tradicionales de ejecución y la problemática actual de su conservación.

Desde el 2 de julio hasta el 30 de noviembre de 2012 participó como restauradora en el Proyecto de Intervención del Templo de Sanguan (Penghu).

⁹ "Congreso de Apreciación, Conservación y Restauración Avanzadas de Cerámica - Figuras de Cerámica (陶瓷鑑賞與保存修復進階研習會-交趾陶篇)" (20-22 de agosto de 2009). "Curso de Figuras de Cerámica (交趾陶工作坊)" (27-30 de agosto de 2009). "Congreso: Pared de Baile Tradicional Japonés (日本傳統小舞壁研討會)" (7 de julio de 2009). "Experiencia del Museo Palacio Nacional: el sistema de registro del patrimonio restaurado (故宮經驗-文物修護紀錄系統資料庫研討會)" (23 de julio de 2009).

Este templo se reconstruyó en 1997 y se donaron los objetos desmontados a la Oficina de Asuntos Culturales del Gobierno de Penghu (*Cultural Affairs Bureau, Penghu County*). Gracias a este hecho, se conservan las piezas más importantes. En 2012 se puso en marcha el proyecto para su restauración. Se fotografiaron y se redactaron las fichas técnicas de 523 piezas. Sin embargo, debido al coste económico sólo se pudieron intervenir 100 obras con tratamientos de consolidación y limpieza. Algunas de estas piezas eran pinturas realizadas en 1937 por Chen Yu-Feng, ejemplos excepcionales en el arte tradicional del templo taiwanés.

Desde el 2 de enero al 29 de agosto de 2014, la autora también participó como restauradora en el proyecto de restauración de la Residencia Oficial Gongbao de la Mansión de la Familia Lin en Wufeng (霧峰林家花園下厝宮保第), declarada monumento nacional. La Residencia Oficial Gongbao se construyó en 1858, fue el primer palacio fujianés de un funcionario gubernamental, y también es el único que se conserva hasta hoy. En este proyecto de restauración la autora intervino en la restauración de las pinturas de los dioses en las puertas centrales, también llamadas puertas de Mingjian (明間). Estas puertas son para los dioses o los antepasados, se sitúan en el medio de la antesala, y son más importantes y grandes que las puertas de Cijian (次間) o puertas secundarias. Gracias a la investigación de la Universidad de Arte de Tainan, se pudo comprobar que las pinturas en las puertas de la Residencia Oficial Gongbao son las más antiguas de Taiwán (unos 130 años).

Además de estas intervenciones en pinturas de los templos, la autora también ha dirigido y realizado el estudio y restauración de dos pinturas ejecutadas por Cai Cao-Ru y pertenecientes a la colección de Chen Wen-Qui (陳文欽), aunque provienen también de un templo¹⁰.

Este proceso de restauración se explica de forma detallada en el apartado 6.4.

¹⁰ La autora agradece especialmente la ayuda de dos compañeros del proyecto de restauración de la Residencia Oficial Gongbao.

1.2.5 Estudio y análisis de materiales

Las pinturas de Cai Cao-Ru fueron sometidas a un exhaustivo estudio. Además de realizar una completa documentación fotográfica con iluminación convencional, también se realizaron fotografías con diferentes longitudes de onda: infrarrojos, ultravioleta y rayos X.

Otra parte de la investigación consistió en la toma de muestras de las pinturas para su análisis. Este análisis fue realizado por Livio Ferrazza y David Juanes Barber del Laboratorio de Materiales de la Subdirección de Conservación, Restauración e Investigación IVC+R de CulturArts (Generalitat Valenciana).

Los análisis realizados fueron los siguientes:

- Microscopia estereoscópica.
- Microscopía óptica con fuentes de luz visible y ultravioleta (MO).
- Microscopía electrónica de barrido con microanálisis (SEM-EDX).
- Espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR).

Los resultados se exponen en el apartado 6.3.

1.3 Estructura de la tesis

Esta tesis está estructurada en 9 capítulos. Tras el capítulo introductorio, en el capítulo 2 se introducen las religiones predominantes en Taiwán: Budismo, Taoísmo y la religión tradicional. Se muestran algunos templos tradicionales, en los que se han combinado creencias budistas y taoístas. También se presentan las funciones de cada parte del templo y se exponen los rituales religiosos más populares realizados en los templos taiwaneses.

En el capítulo 3 se explican los orígenes (tanto históricos como legendarios) de las pinturas de los dioses y se introducen las características iconográficas de los diferentes tipos de deidades representadas en las puertas de los templos. Se presentan también las escuelas más representativas de pintores tradicionales en Taiwán, según una división territorial en 4 zonas (zona norte, central, sur e isla de Penghu).

En el capítulo 4 se expone la biografía del pintor Cai Cao-Ru, que es el autor de las pinturas estudiadas de esta tesis. Este estudio biográfico se ha efectuado, no sólo a través de la documentación bibliográfica, sino también a través de una entrevista con su hijo Cai Guo-Wei. Además, se han visitado 7 templos que todavía conservan las pinturas de los dioses de Cai Cao-Ru para evaluar su estado de conservación. En este capítulo se muestran también algunos templos que tenían pinturas de los dioses realizadas por Cai Cao-Ru, pero que desaparecieron al ser completamente repintadas o debido a la reconstrucción del templo.

En el capítulo 5 se presentan los materiales y las técnicas tradicionales utilizadas para realizar una pintura de los dioses en las puertas de un templo. Se muestra tanto la construcción del soporte como la forma de elaborar los estratos de preparación, ejecutar la composición pictórica y, por último, la aplicación de un estrato de protección.

En el capítulo 6 se expone el estudio de dos pinturas de Cai Cao-Ru realizadas para la puerta de un templo (aunque ahora pertenecen a una colección privada), utilizando diversas técnicas de examen y el análisis de micro-muestras. Tras exponer los resultados de este estudio, se explican las fases del proceso de restauración.

En el capítulo 7 se revisa el marco legislativo e institucional de la conservación del patrimonio cultural de Taiwán, así como las visiones tradicionales y los criterios contemporáneos seguidos en la restauración de los templos y sus pinturas. También se evalúan los criterios y los problemas que se descubren al analizar la forma de trabajar actualmente en este campo.

En el capítulo 8 se exponen las dificultades y limitaciones de la conservación preventiva de las pinturas realizadas en las puertas de los templos en Taiwán. Se muestran las condiciones ambientales y algunas estrategias seguidas para mejorar las condiciones de preservación. También se analiza la posibilidad de aceptar que estas pinturas sean consideradas como un arte efímero al tener, en

la mayoría de los casos, un periodo de vida bastante limitado.

Por último, en el capítulo 9 se exponen las conclusiones de esta tesis.

1.4 Estado de la cuestión

Aunque no existe un estudio sistemático y completo acerca de la conservación y restauración de las pinturas de los dioses en los templos de Taiwán, sí existe una cierta bibliografía (aunque muy dispersa) que ha servido de base para la presente investigación.

1.4.1 Bibliografía sobre las pinturas de los templos y los pintores tradicionales en Taiwán

Dado el interés creciente por las obras tradicionales, algunas instituciones públicas taiwanesas, como el Consejo para los Asuntos Culturales, Yuan Ejecutivo, han publicado en los últimos veinte años monografías sobre las pinturas de los templos. Un buen ejemplo es *La investigación de las pinturas en las arquitecturas tradicionales taiwanesas. Un ejemplo, el pintor tradicional de Tainan Chen Yu-Feng y las pinturas de su sucesores*¹¹ de Li Qian-Lang. En este libro se presenta la obra del pintor Chen Yu-Feng y de sus aprendices (uno de ellos fue Cai Cao-Ru) y se explica también el desarrollo de las pinturas tradicionales en la historia de Taiwán, sus tipos y la formación de los pintores taiwaneses.

Otros ejemplos de este tipo de publicaciones son *Pintura y Pincel de templos: Las creaciones del pintor tradicional Pan Li-Shui en Tainan*¹² de Xu Ming-Fu y

¹¹ Li, Qian-Lang 李乾朗 (1993). *La investigación de las pinturas en las arquitecturas tradicionales taiwanesas. Un ejemplo, el pintor tradicional de Tainan Chen Yu-Feng y las pinturas de su sucesores* 台灣傳統建築彩繪之調查研究-以台南民間彩繪畫師陳玉峰及其傳人之彩繪作品為對象. Taipei: Consejo para los Asuntos Culturales, Yuan Ejecutivo.

¹² Xu, Ming-Fu 徐明福 (1996). *Pintura y Pincel en los templos: Las creaciones del pintor tradicional Pan Li-Shui en Tainan* 丹青廟筆: 府城傳統畫師潘麗水作品集. Tainan: Gobierno de Tainan.

*Yunshan Lishui: el estudio del pintor tradicional de Tainan Pan Li-Shui*¹³ publicado por el Centro Nacional de Arte Tradicional. Estos dos libros se centran en la vida del pintor Pan Li-Shui, analizando también las características, técnicas y materiales empleados en sus pinturas.

La Oficina de Patrimonio Cultural publicó *Buen Dios en Puertas, las pinturas de los Dioses en las puertas en la época 1821-1970*¹⁴, escrito por Li Yi-Xing, con abundante material acerca de las pinturas realizadas en ese periodo histórico.

Acerca de la vida y obra de Cai Cao-Ru, se han realizado varios trabajos de gran interés. Un buen ejemplo es una tesina escrita por Hwang I-Ming (Universidad de Tainan) en 2003, *Investigación acerca del colorido arte pictórico de Tsao-Lu Tsai*¹⁵.

1.4.2 Bibliografía sobre las técnicas pictóricas tradicionales

El interés por las obras tradicionales también ha supuesto un mayor acercamiento a las técnicas tradicionales. Este tema se ha abordado desde diferentes puntos de vista.

La Oficina de Patrimonio Cultural publicó un interesante trabajo acerca de las técnicas tradicionales: *Investigación de los procesos de la preparación e imprimación en las pinturas tradicionales*¹⁶, cuyo autor es Cai Fei-Wen (2014). En este libro se recogen entrevistas a 6 pintores tradicionales y se documentan los procesos de trabajo (elaboración de preparaciones y de aglutinantes) con sangre de cerdo y con aceite de tung.

¹³ Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Yunshan Lishui: el estudio del pintor tradicional de Tainan Pan Li-Shui* 雲山麗水:府城傳統畫師潘麗水之研究. Yilan: Centro Nacional de Arte Tradicional.

¹⁴ Li, Yi-Xing 李奕興 (2013). *Buen Dios en Puertas, las pinturas de los Dioses en las puertas en 1821-1970* 門上好神:臺灣早期門神彩繪 1821-1970. Taichung: Oficina del Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura.

¹⁵ Hwang, I-Ming 黃義明 (2003). *The research of colorful painting art of Tsao-Lu Tsai* 蔡草如彩繪藝術之研究. Tesina de master. Tainan: Universidad de Tainan.

¹⁶ Cai, Fei-Wen 蔡斐文 (2014). *Investigación de los procesos de la preparación e imprimación en las pinturas tradicionales* 傳統彩繪地仗層施作調查實錄. Taichung: Oficina de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura.

Acerca de las técnicas actuales usadas en la elaboración de las preparaciones hay que destacar el trabajo de investigación de Pan His (2005), *Estudio sobre los materiales de las preparaciones en las pinturas arquitectónicas. Ejemplo de la práctica contemporánea en Taiwán*¹⁷. Hay que señalar que esta investigación se vio bastante limitada por la escasa información aportada por los pintores, que en ocasiones no querían revelar sus "secretos".

1.4.3 Bibliografía sobre la conservación y restauración de las pinturas de los templos

El interés hacia los problemas en la conservación de los templos y de las pinturas que alberga es muy reciente en Taiwán. La mayoría de las investigaciones realizadas sobre este tema se han presentado en forma de tesinas de máster en diversas universidades. El interés de estos trabajos es más que destacable, pero también sus limitaciones.

Dos ejemplos ilustrativos son *Estudio de la conservación de los dibujos coloreados afectados por el incienso en los templos*¹⁸, realizada por Yeh Pei-Yu en 2004 (acerca de los efectos del hollín depositado sobre las pinturas realizadas con aceite de tung o con aglutinantes sintéticos) y *Factores que influyen en la realización de las pinturas tradicionales*¹⁹ de Lin Bo-Cherng (2005), en el que se estudia el "envejecimiento acelerado" de diferentes materiales tradicionales usados en las preparaciones y capa pictóricas.²⁰

¹⁷ Pan, His 潘璽 (2005). *The Study on the Basement Materials Coated for Architectural paints- the contemporary ones in Taiwan as an Example 建築彩繪地仗層之研究-以台灣當代作法為例*. Tesina de master. Tainan: Universidad Cheng Kung.

¹⁸ Yeh, Pei-Yu 葉培昱 (2004). *The conservation study of colored drawing affected by incense stick in temple 廟宇彩繪受線香影響之保存研究*. Tesina de master. Yunlin: Universidad Yunlin de Ciencia y Tecnología.

¹⁹ Lin, Bo-Cherng 林栢成 (2005). *The Influence Factors of Traditional Painting Performance 影響傳統彩繪性能因子之研究*. Tesina de master. Chiayi: Universidad Chiayi.

²⁰ Otras tesinas de máster sobre estos temas son Ying, Kuang-Chin 應廣勤 (2006). *Op. cit.* Wu, Shing-Hsueh 吳杏雪 (2007). *Op. cit.* Li, Jhieh-Shang 李志上 (2009). *The study of deteriorated conditions of polychrome wooden objects in the religion buildings in Taiwan – The case study of 1st, 2nd, 3rd grade national historical buildings in Tainan city. 台灣廟宇建築木構彩繪劣化狀況調查研究---以台南市 一、二、三級古蹟為例*. Tesina de master. Tainan: Universidad de Arte de Tainan.

Dada la falta de una amplia bibliografía acerca de la conservación del patrimonio de Taiwán, se ha recurrido a estudios acerca del patrimonio en otros países como China o Japón ya que, en muchos aspectos, presentan similitudes culturales y técnicas con el tipo de obras objeto de este estudio. En este caso, la bibliografía acerca de la conservación de los templos construidos en madera es bastante más amplia. Sin embargo, el tema de las pinturas en las puertas no parece haber sido objeto de tanta atención.

El Centro de Conservación y Restauración del Patrimonio de Xian de China presentó una investigación acerca de los métodos de preservación de las maderas pintadas en los edificios antiguos²¹. Se mostraban los métodos y procesos seguidos en los proyectos de restauración en China, y se aportaron varios ejemplos de procesos de restauración, aunque sin desvelar demasiados detalles.

En el mismo congreso, Yamada Masumi presentó un ejemplo de proyecto de restauración en Japón, concretamente en la sala dorada del templo Toshodai-ji²². Los templos japoneses aportan un buen ejemplo de estructuras que han sido renovadas en diversas ocasiones, manteniendo las técnicas de construcción originales. Debido a sus características, los edificios de madera deben ser reparados con regularidad. Esto se empezó a realizar en Japón, preservando los métodos y la tecnología original a partir del periodo Meiji (1868-1912).

Buena parte de las investigaciones realizadas hasta el momento, en relación a la conservación y restauración de los templos tradicionales y de su patrimonio,

²¹ Centro de Conservación y Restauración del Patrimonio de Xian de China 西安文物保護修復中心 (2008). "Métodos y prácticas de preservación de las maderas pintadas en los edificios antiguos: conflicto y combinación de los métodos tradicionales y modernos de conservación y restauración 古建築木構件彩繪保護修復的方法和實踐:傳統與現代保護修復方法的衝突和結合" en *Conferencia sobre la Preservación de las Pinturas de las Construcciones en madera en el este de Asia*. 14 de marzo de 2008. Changhua (Taiwán).

²² Yamada, Masumi 山田真澄 (2008). "La restauración de la Sala Dorada del Templo Toshodai-ji del Tesoro Nacional en la Era Heisei: estudio de los colores de la construcción y la intervención de recuperación" en *Conferencia sobre la Preservación de las Pinturas de las Construcciones en madera en el este de Asia*. 14 de marzo de 2008. Changhua (Taiwán).

suelen estar más bien enfocadas al estudio de la arquitectura, pinturas murales u obra pétreo y mucho menos a la pintura sobre soporte leñoso. Los problemas de conservación de este tipo de pinturas han recibido mucha menor atención. También hay que tener en cuenta que, muchos de los informes realizados tras los procesos de restauración no han sido publicados ni suelen estar disponibles.

2. RELIGIÓN Y TEMPLOS EN TAIWÁN

2.1 Budismo, taoísmo, confucianismo y religiosidad tradicional en Taiwán

La religiosidad popular en Taiwán se manifiesta a través de la libertad religiosa, la influencia de un gran número de religiones (27 registradas en 2013) y creencias, y los diversos cultos practicados en el gran número de templos que hay en el país. Taiwán es uno de los estados con una mayor densidad de construcciones religiosas, en especial budistas y taoístas. El taoísmo y el budismo son las dos religiones con más creyentes, con 12083 lugares de culto registrados a finales de 2013.²³

El budismo y el taoísmo se introducen en Taiwán a mediados del s. XVII gracias a la emigración de los Han desde China.²⁴ Estas dos creencias dominantes se han combinado con cultos tradicionales animistas y a los antepasados, generando creencias religiosas que se caracterizan por su sincretismo. Un buen ejemplo es la convivencia entre los cultos a la diosa Matsu (Ma Zu) o diosa del Mar, con más de 700 templos propios, con los cientos de templos taoístas en los cuales tiene un lugar de honor.²⁵

El budismo se desarrolló desde el inicio de las enseñanzas divulgadas por su creador, Siddharta Gautama, aproximadamente del siglo V a. C. en el noreste de la India. El budismo llegó a ser la religión dominante en la India en el siglo III a. C., y fue convertida en la religión oficial por el emperador indio Aśoka, lo que también supuso el envío de monjes budistas por todo el mundo. En el siglo XIII se extendió por la mayor parte de Asia, pero había desaparecido casi totalmente de la India.

Hamalawa Saddhatissa describe el propósito del camino budista como una

²³ Yuan Ejecutivo (2014). *The Republic of China Yearbook 2014*. Taipei. <<http://www.ey.gov.tw/en/cp.aspx?n=8EA32D980B60A428>> [Consulta: 19 de junio de 2015]

²⁴ Feuchtwang, Stephan, *La metáfora imperial, Religión popular en China*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 1999.

²⁵ *Ibíd.*

forma de alcanzar un estado de conocimiento y la liberación del temor y del sufrimiento que tal conocimiento implica.²⁶

*El Buda no se propuso fundar una religión ni convertir a la gente a un sistema de creencias o dogma. Su misión era mostrar el camino para liberarse del dolor y el sufrimiento. El énfasis de la enseñanza está en abstenerse de cualquier comportamiento dañino o destructivo y empeñarse en todo tipo posible de conducta bondadosa, amorosa, y compasiva.*²⁷

Por su parte, el taoísmo es un sistema filosófico y religioso chino basado primordialmente en el *Tao Te Ching* (道德經) que la tradición atribuye al filósofo chino Lao Tsé (老子). Sin embargo, hay que aclarar que el taoísmo como creencia religiosa (道教) es diferente al taoísmo como sistema filosófico (道家), aunque existan vínculos entre los dos. Lao Tsé es considerado como una deidad en los niveles más altos de la creencia taoísta. El *Tao Te Ching* es la "piedra angular" de la filosofía taoísta, pero también se ha convertido en el texto fundamental del taoísmo como creencia religiosa.

Luis Racionero presenta el taoísmo de la siguiente forma "*El taoísmo es un pensamiento y un modo de hacer que pretenden reflejar y seguir el modo de ser de la Naturaleza. Simplificando mucho, podrá decirse que el taoísmo es la filosofía de la naturalidad y la espontaneidad puras en la acción*".²⁸

Racionero también explica la relación entre el budismo, el taoísmo y el confucianismo:

El taoísmo, por ser más personalista, místico e individualista fue una moral de conducta que la sociedad china nunca adoptó oficialmente.

²⁶ Saddhatissa, H. (1974). *Introducción al budismo*. Madrid: Alianza Editorial.

²⁷ Nairn, Rob (2002). *¿Qué es la meditación?: breve introducción al budismo*. Bogotá Colombia: Editorial Norma, p. 9.

²⁸ Racionero, Luis (2002). *Textos de estética taoísta*. Madrid: Alianza Editorial, p. 31.

Aunque penetró toda su cultura, el taoísmo, como sistema, no pasó a la aplicación social; fue sólo un estilo de vida realizado por pensadores y artistas. Por su parte, el budismo importado de la India llenó el vacío de religión que existía en China --puesto que el confucianismo era un código ético y el taoísmo una manera de vivir y ver el mundo.²⁹

En China, el budismo entró en contacto con el taoísmo y con el confucianismo. Sin embargo, tal como explican Overmyer y Jordan, se trata de creencias que han demostrado una gran compatibilidad entre sí, surgiendo combinaciones de elementos de las tres creencias:

En esta síntesis, poseen roles y funciones características, pero como partes complementarias de un todo, no realmente como tradiciones separadas, a pesar de conservar esas etiquetas en algunos casos. En general, en la religión popular y la conciencia, lo que comenzó como escuelas separadas se ha convertido hace mucho tiempo en ideas establecidas acerca de cómo son las cosas y acerca de cómo un ser humano maduro y equilibrado debe actuar.³⁰

Dada la ausencia de enfrentamientos entre las creencias, aparecieron nuevos credos que incorporaban elementos del budismo, taoísmo y confucianismo. Los templos reflejaban este sincretismo. C.K. Yang va un poco más allá para explicar la compatibilidad entre estas creencias en la vida cotidiana de los creyentes:

²⁹ *Ibíd.*, p. 23.

³⁰ Texto original: *In this synthesis, they have characteristic roles and functions, but as complementary parts of a whole, not really as separate traditions, despite their retaining these labels in some instances. In general in popular religion and consciousness what began as separate schools have long since become assumptions about how things are and how a mature and balanced human being acts.* Jordan, David K. y Overmyer, Daniel L. (1986). *The Flying Phoenix: aspects of chinese sectarianism in Taiwan*. New Jersey: Princeton University Press, p. 9.

La naturaleza politeísta de los templos principales en cada localidad probablemente fue desarrollada para satisfacer el requisito de la integración de la comunidad como una función de la religión. Además de su propia deidad principal, normalmente un templo importante tiene dioses complementarios de otros credos, a menudo patronos de diferentes ocupaciones, de forma que las personas de diferentes religiones y con diferentes ocupaciones puedan encontrar en el templo un centro común de culto. Esta característica fue parcialmente la causa de la presencia de multitudes entusiastas en los eventos del templo.³¹

Pero más allá de los sistemas de creencias, tal como se pueden definir en el ámbito académico o explicar desde un punto de vista histórico, están las creencias tal como se practican en la vida cotidiana, tal como se viven.

Taiwán se ha construido como una sociedad de inmigrantes, la mayoría refugiados por razones políticas o por situaciones económicas de extrema carencia. Lo difícil de la vida de muchos taiwaneses hizo que la pureza de los dogmas religiosos no fuese algo relevante. Las creencias religiosas eran (y son) importantes en la medida que contribuyen a mejorar la vida de las personas, a sobrellevar los problemas, a tomar decisiones ante situaciones complejas. Por lo tanto, en Taiwán no es nada extraño que se veneren dioses de diferentes religiones en un mismo templo.³²

En la religiosidad tradicional de Taiwán se da una mayor importancia a

³¹ Texto original: *The polytheistic nature of leading temples in every locality was probably developed to meet the requirement of community integration as a function of religion. Besides its own main deity, a leading temple usually had supplementary gods of other faiths, often patrons of different occupations, so that people of various religions and occupational backgrounds found the temple a common center of worship. This feature was partly the cause of the enthusiastic throngs at temple events.* Yang, Ching Kun (1970). *Religion in chinese society: a study of contemporary social functions of religion and some of their historical factors*. Berkeley: University of California Press, pp. 81-82.

³² Xie, Zong-Rong 謝宗榮 (2003). "Continuación y cambio en la cultura de las ceremonias de los templos de Taiwán 台灣廟會文化的持續與變遷" en *Paisaje del humanismo: Ponencias de los Seminarios del Arte Tradicional de Tainan* 南瀛人文景觀: 南瀛傳統藝術研討會論文集. Yilan: National Center for Traditional Arts, pp. 481-482.

personajes concretos que a sistemas abstractos de creencias: personajes que provienen de antiguas leyendas como, por ejemplo, Sun Wukong (齊天大聖)³³, Zhusheng Niangniang (註生娘娘)³⁴ y Yue Lao (月下老人)³⁵, o de historias (más o menos) reales como Guan Yu (關公)³⁶, Matsu (媽祖)³⁷ y Baosheng Dadi (保生大帝)³⁸. Se trata de figuras que alcanzan la categoría de deidades y como tales son veneradas en los templos.

Aunque este tipo de sincretismo religioso en Taiwán puede parecer muy complicado, para la mayoría de los taiwaneses la creencia es muy simple: todo se reduce en cierta medida a pedir una protección y obtener un apoyo espiritual. D.K Jordan, en su clásico *Gods, Ghosts, & Ancestors: Folk Religion in a Taiwanese Village*³⁹, explica muy bien la relación entre las tradiciones populares, el taoísmo y el budismo en el sistema de creencias taiwanés.

Una de las cuestiones que a menudo surge sobre la religión en Taiwán es si las personas son taoístas o budistas, una forma sencilla de contestar esta duda se expone a continuación. Hay algo denominado taoísmo, con ciertas tradiciones, religiosos y libros asociados a ella y es chino.

³³ Sun Wukong (孫悟空) es el protagonista de la famosa novela china *El Viaje al Oeste*, basada en las leyendas populares que se remontan a la dinastía Tang.

³⁴ Songzi Niangniang (送子娘娘) o Zhusheng Niangniang (註生娘娘) es una deidad del taoísmo.

³⁵ Yue Lao (月下老人) es una deidad vinculada al matrimonio y al amor en la mitología china.

³⁶ El Santo Emperador Guan (關聖帝君) o Guan Yu (關羽) (160-219) fue un general de la milicia bajo el mando de Liu Bei (劉備) durante el Período de los Tres Reinos (三國時代) de la antigua China.

³⁷ Matsu (媽祖) que significa "la madre ancestral", es una diosa del mar de la mitología china, también conocida como "Tianhou" (天后), la "Reina del Cielo". Es una deidad muy venerada en el este de Asia y, sobre todo en los países con costas marítimas, como Taiwán.

³⁸ El Baosheng Dadi (保生大帝), también conocido como Wu Zhenren (吳真人) (aunque su verdadero nombre es Wu Tao (吳本) era un médico de gran renombre (979-1036 d.C.) al que se le reconoce su gran labor rindiéndole culto como el dios de los médicos.

³⁹ Jordan, D.K. (1972). *Gods, Ghosts, & Ancestors: Folk Religion in a Taiwanese Village*. San Diego CA: Department of Anthropology, UCSD. La 3ª edición (1999) se puede consultar en la web <http://pages.ucsd.edu/~dkjordan/scriptorium/gga/ggamain.html>. Todas las citas incluídas en esta tesis son de la 3ª edición.

También hay algo que se llama budismo, con ciertas tradiciones, su propio clero y libros específicos. Es diferente del taoísmo, pero en la mayoría de las formas es bastante chino. Excepto estas dos tradiciones, con sus especialistas y sus libros, existe también un corpus de creencias y prácticas, la religión popular, que se conocen como Confucianismo (que no lo es), como animista y que también es muy popular. Estas tres ramas religiosas: taoísmo, budismo y la religión popular han contribuido en gran medida a la vida religiosa china y las relaciones o puntos en común entre las tres son tan amplios que realmente debemos descartar una clasificación minuciosa de las características de cada una de ellas en su estado "primitivo".

Es importante que observemos la estrecha relación de estas tres ramas religiosas. A pesar de ello, hay que tener en cuenta que existen rasgos con un tinte muy claramente diferenciado entre el taoísmo y el budismo. Y lo más importante, respecto a los religiosos, tiene cleros de budismo y de taoísmo, cuyo papel es la realización de ciertos rituales religiosos y espirituales. Tanto los panteones y los propios cleros de las creencias taoístas y budistas deben distinguirse claramente de los demás y de la religión popular, si queremos entender la dinámica religiosa que convive hoy en Taiwán.⁴⁰

⁴⁰ Texto original: *One question that is often asked about religion in Taiwan is whether the people are Taoists or Buddhists, and perhaps it will prove easiest to begin consideration of Taiwanese religion by answering this reasonable question. There is something called Taoism, with certain tradition and religious specialists and books associated with it; and it is Chinese. There is also something called Buddhism, with certain traditions, religious specialists and books. It is different from Taoism, but in most ways it is equally Chinese. There is in addition to these two traditions, with their specialists and their books, a corpus of beliefs and practices, the folk religion, which has variously been described as Confucian (which it is not), as animistic, and as popular. All three of these strains, Taoism, Buddhism, and folk religion, have contributed heavily to Chinese religious life, and their inter-penetration is so extensive as to prevent a thoroughgoing sorting of the elements one might associate with each in its "primal" state. It is important that we note how closely these three strains are mixed. At the same time, however, there are certain traits that still carry a specifically Taoist or Buddhist tinge, and, most important, there are separate Taoist and Buddhist clergies whom village people call upon to perform certain rituals. Both the pantheons and the personnel of the Taoist and Buddhist faiths must be clearly distinguished from each other and from*

El propio Jordan reconoce que, muchas ocasiones, el término *taoísta* se usa en Taiwán para identificar de algún modo, aquellas creencias que no son cristianas, budistas o musulmanas: una palabra conveniente para una realidad difícil de etiquetar.

2.2 Los templos en Taiwán

La sociedad taiwanesa se formó por los emigrantes que llegaron desde diferentes lugares de China y el sur de Asia. Estos trajeron sus deidades locales y construyeron templos para rendirles culto. En el siglo XVII la llegada de Zheng Cheng-Gong (鄭成功)⁴¹ y la fundación del Reino de Tungning supondrá un periodo clave en la historia de Taiwán debido a la importante afluencia de pobladores de origen chino. Entre ellos había artesanos que trajeron las técnicas y estéticas de la construcción en China, pero con el tiempo evolucionaron a formas propias, un estilo más propiamente taiwanés, que se caracteriza por la profusión en las decoraciones. Estas decoraciones consisten en representaciones pictóricas, tanto en las puertas como en los muros, esculturas, cerámica *Cochin*⁴² y cerámica *jiannian*⁴³. Por otra parte, estos

folk religion if we are to understand the dynamics of religion in Taiwan today.

⁴¹ Zheng Cheng-Gong (鄭成功) (Japón, 1624 - Taiwán, 1662). Fue un líder militar chino de la dinastía Ming. Después de la caída de la dinastía Ming, se trasladó a Taiwán y fundó el Reino de Tungning (東寧王國) (1661-1683), también conocido como la época de Ming-Zheng (明鄭時期).

⁴² La cerámica *Cochin* (交趾陶) proviene de Sancai (三彩). El término Sancai significa "tres colores" y se refiere a un tipo de cerámica china con esmaltes de tres o más colores en su decoración. Es tradicional en los templos de Taiwán, aunque debido a su costosa elaboración no todos los templos disponen de estas piezas. El nombre de cerámica *Cochin* apareció a partir de la época colonial de Japón. Li, Qian-Lang 李乾朗 (2003). *Diccionario gráfico de edificios antiguos de Taiwán 台灣古建築圖解事典*. Taipei: Yuan Liou Publishing Co., p. 132. Chen, Zheng-Mao 陳正茂 y Chen, Shan-Pei 陳善珮 (2014). *Cultura y Turismo: los bienes culturales de Taiwán 文化觀光: 臺灣文化資產*. Taiwan: Wunan, pp. 136-137. Shih, Huei-Mei (2008). *An overview of Cochin Ceramics in Taiwan with an emphasis on the influence of Hong Kun-Fu and his school-1910s to 1980s*. PhD thesis. Wollongong: Faculty of Creative Arts, University of Wollongong, p.17. <<http://ro.uow.edu.au/theses/148/>> [Consulta: 27 de julio de 2015]

⁴³ La cerámica *jiannian* (剪黏) es un tipo de obra tridimensional en el caballete del templo. Se construye un soporte con alambre de plomo o hierro, sobre el que se vierte cemento. Después se utilizan piezas de cerámica, porcelana o vidrio que se adhieren a la superficie y componen de esta forma la figura. Tradicionalmente se aprovechaban

elementos no son sólo decorativos sino que tienen también otras funciones, como la educativa (se representan temas basados en los relatos históricos o en la iconografía de los personajes sagrados) o, en algunos casos, la protección de la estructura leñosa.⁴⁴



Figura 1. Cerámica *Cochin*.



Figura 2. Cerámica *jiannian*.

los deshechos de estos materiales, aunque actualmente, para ahorrar tiempo, se comercializan las piezas con las que posteriormente se construyen las figuras. Li, Qian-Lang 李乾朗 (2003). *Op. cit.*, p. 131. Chen, Zheng-Mao 陳正茂 y Chen, Shan-Pei 陳善珮 (2014). *Op. cit.*, pp. 135-136. Shih, Hwei-Mei (2008). *Op. cit.*, p. 15.

⁴⁴ Xie, Zong-Rong 謝宗榮 (2003). *Op. cit.*, pp. 477-526.

D.K Jordan⁴⁵ explica las complejas interrelaciones entre elementos budistas, taoístas y tradicionales en los templos taiwaneses. Así, los templos budistas pueden incluir rituales no propiamente budistas (como rituales de adivinación) y los templos denominados "taoístas" son más bien templos en los que se realizan rituales de carácter tradicional, combinando también elementos budistas y taoístas.

Se puede distinguir si un templo es budista o taoísta por la deidad principal a la que se venera en el templo y también por la denominación del propio templo. Aunque en español son llamado "templos" y en inglés "temples", en chino existen una serie de diferencias. Los templos budistas se suelen llamar, por ejemplo, Si (寺), Ting (亭) o An (庵). Los templos taoístas: Miao (廟), Gong (宮), Fu (府), Tan (壇), Guan (觀), entre otras denominaciones.

No se dispone de datos suficientes para saber con exactitud desde cuando existen los templos en Taiwán. Pero hay registros que indican que el primer templo de Matsu fue el templo de Tianhou en Penghu (澎湖天后宮).⁴⁶ Debido a la poblaciones de Penghu fue uno de los primeros asentamientos de los pobladores chinos. Éstos trajeron las estatuas de los dioses de sus poblaciones de origen, como una protección durante la travesía a través del Estrecho de Taiwán. La más popular es la estatua de Matsu (媽祖). Existen una gran cantidad de templos dedicados a esta diosa del Mar en Taiwán. Otra deidad que ha gozado de gran popularidad en Taiwán es Wang Ye (王爺)⁴⁷, a la que se le atribuye la capacidad de curar las enfermedades.⁴⁸

A continuación se presenta una descripción de algunos templos taiwaneses, a

⁴⁵ Jordan, D.K. (1999). *Op. cit.*

⁴⁶ Cai, Xiang-Hui 蔡相輝 (2006). *Estudio acerca de las creencias en Matsu 媽祖信仰研究*. Taipei: Showwe Information Co. Ltd., pp. 351-358. Liu, Cheng-Kao 劉城高 y Huang, Liang-Xiong 黃良雄 (2009). *Historia de Taiwán 台灣史話*. Taiwán: Liu, Cheng-Kao 劉城高 y Huang, Liang-Xiong 黃良雄, p. 54.

⁴⁷ El culto a Wang Ye (王爺) es una costumbre popular, principalmente de Taiwán, con frecuencia considerado como un aspecto del sistema de creencias taoístas. Wang Ye pertenece al grupo de los dioses que son emisarios del Emperador de Jade y que dan la vuelta al mundo de los humanos para inspeccionar el bien y el mal de la gente.

⁴⁸ Xie, Zong-Rong 謝宗榮 (2003). *Op. cit.*, pp. 486-490.

modo de ejemplos de la diversidad en su tipología.

2.2.1 El templo de Longshan en Mengjia (Taipéi) (台北艋舺龍山寺)

El templo de Mengjia Longshan, también llamado de Wanhua Longshan, se sitúa en la zona Wanhua de Taipéi (esta zona se llamaba Mengjia). Se trata de un monumento municipal de Taipéi y también es un lugar relevante para el turismo. Fue construido en 1738 por colonos procedentes de China y sirvió como lugar de culto y reunión para estos colonos. El templo fue destruido en numerosas ocasiones por desastres naturales como terremotos y tifones. El 31 de mayo de 1945 fue atacado por los bombarderos norteamericanos durante el ataque aéreo a Taipéi⁴⁹, pues se creía que los japoneses escondían armamento dentro del templo. El edificio principal y el corredor de la izquierda fueron dañados y muchos objetos y obras de arte se perdieron en el incendio. Los residentes en Taipéi, sin embargo, constantemente lo reconstruían y renovaban, y así lo hicieron unos meses después de finalizar la guerra.⁵⁰

Aunque el nombre del templo indica que es un templo budista y la deidad principal, Guanshiyin (觀世音菩薩)⁵¹, un dios budista, también se rinde culto a dioses taoístas como, por ejemplo, Guan Yu (關公), Zhusheng Niangniang (註生娘娘), Yue Lao (月下老人), Wenchangdijun (文昌帝君)⁵² y Baosheng Dadi (保生大帝). También se practican ritos del taoísmo como quemar incienso y encender velas.

⁴⁹ Fue el mayor ataque aéreo de los Aliados en la ciudad de Taipéi. Muchos habitantes de la ciudad murieron en el ataque y se produjeron decenas de miles de heridos y desplazados.

⁵⁰ Bureau of Cultural Heritage, Ministry of Culture of Taiwan. *El templo de Longshan en Mengjia* 艋舺龍山寺. <<http://www.boch.gov.tw/boch/frontsite/cultureassets/caseBasicInfoAction.do?method=doViewCaseBasicInfo&iscancel=true&caseId=AA09602000011&version=1&assetsClassifyId=1.1&menuId=302>> [Consulta: 1 de junio de 2015]

⁵¹ Guanshiyin (觀世音菩薩) es el bodhisattva de la compasión. En la actualidad es uno de los bodhisattvas más importantes y más venerados en el budismo.

⁵² Wenchangdijun (文昌帝君), también denominado "Emperador Wenchang" o Wenchangxing (文昌星). Venerado como dios de la Literatura.



Figura 3. Templo de Longshan en Mengjia (Taipéi) (台北艋舺龍山寺).

2.2.2 El templo de Chaotian en Beigang (Yunling) (雲林北港朝天宮)

El templo de Beigang Chaotian (conocido como el templo de Beigang Matsu) está situado en Beigang, en la ciudad de Yunling. El templo se construyó en 1700, aunque ha pasado por varias reconstrucciones totales o parciales y una ampliación: en 1730 fue reconstruido, en 1773 se hizo una ampliación y en 1837 fue reconstruido de nuevo. En 1905 se realizó la última reconstrucción, debido a su completa destrucción por un terremoto.⁵³

Es uno de los templos dedicados a Matsu (媽祖) más importantes de Taiwán y es conocido por su lujosa arquitectura. Es un monumento nacional de Taiwán muy estimado. Las estadísticas del *Tourism Bureau* de Taiwán señalan que fue visitado en 2014 por más de diez millones de personas.⁵⁴

El nombre "Chaotian" indica que es un templo taoísta, en el que también se venera a Matsu como la deidad principal del templo, al dios Guanshiyin y a 18

⁵³ Bureau of Cultural Heritage, Ministry of Culture of Taiwan. El Monumento Nacional - el templo de Chaotian en Beigang 國定古蹟-北港朝天宮. <<http://www.boch.gov.tw/boch/frontsite/cultureassets/caseBasicInfoAction.do?method=doViewCaseBasicInfo&iscancel=true&caselid=PA09602000215&version=1&assetsClassifyId=1.1&menuId=302>> [Consulta: 1 de junio de 2015]

⁵⁴ KSNEWS. *Janfusun y el templo de Chaotian en Beigang...etc. más de diez millones de visitantes* 劍湖山及北港朝天宮等都逾千萬人. <http://www.ksnews.com.tw/news/detail.php?n_id=0000724152&level2_id=101> [Consulta: 1 de junio de 2015]

Luhoan (十八羅漢)⁵⁵ que son deidades budistas. Las ceremonias religiosas se realizan a la manera budista.



Figura 4. Templo de Chaotian en Beigang (Yunling) (雲林北港朝天宮).

2.2.3 El templo de Daitian en Nankunshen (Tainan) (台南南鯤鯓代天府)

El templo de Nankunshen Daitian se localiza en el barrio Kunjiang (鯤江) de la ciudad de Tainan. Fue construido en 1662 aunque con el tiempo fue destruido por la erosión del río y el mar. En el año 1817 se reconstruyó en Kanglangshan (康榔山), su emplazamiento actual. Posteriormente se reconstruyó en parte y se amplió en varias ocasiones: 1872, 1923, 1972 y 1993. En los años 1950 y 1952 se dispusieron las decoraciones del templo. El dios principal es Wang Ye (王爺), siendo el templo más grande dedicado a esta deidad taoísta. También se rinde culto a Buda y a Guanshiyin, una deidad budista. Este templo ha sido declarado monumento nacional de Taiwán.⁵⁶

⁵⁵ 18 Luhoan (十八羅漢) son 18 personajes que figuran en el budismo como los partidarios originales de Buda.

⁵⁶ Bureau of Cultural Heritage, Ministry of Culture of Taiwan. *El Templo de Daitian en Nankunshen 南鯤鯓代天府*. <<http://www.boch.gov.tw/boch/frontsite/cultureassets/caseBasicInfoAction.do?method=doViewCaseBasicInfo&iscancel=true&caseId=RA09602000228&version=1&assetsClassifyId=1.1&menuId=302>> [Consulta: 1 de junio de 2015]



Figura 5. Templo de Daitian en Nankunshen (Tainan) (台南南鯤鯓代天府). En esta imagen se ve al templo al fondo.

2.2.4 El templo de Tianhou en Luermen (Tainan) (台南鹿耳門天后宮)

El 30 de abril de 1661, según la leyenda, cuando Zheng Cheng-Gong (鄭成功) dirigió cuatrocientas naves de guerra, llegó a Luermen, en Taiwán. Las naves no podían navegar porque el agua no era lo bastante profunda. Zheng Cheng-Gong quemó incienso para rezar a Matsu, lo que permitió que el agua subiera, por lo que pudo llegar a Luermen y expulsar a los holandeses. En el mismo año se construyó el templo de Luermen Tianhou, aunque el 28 de julio de 1871 fue destruido totalmente por una tormenta. La construcción actual del templo es de 1947 aunque también fue trasladado a otro emplazamiento.⁵⁷

Es un templo de grandes dimensiones dedicado a Matsu, con un gran número de peregrinos debido a su famosa historia. También está consagrado a otras deidades budistas (por ejemplo, Guanshiyin) y dispone de espacios utilizados como viviendas para los monjes budistas.

⁵⁷ Tainan City Government Tourism Bureau. *El templo de Tianhou en Luermen* 鹿耳門天后宮. <http://tour.tainan.gov.tw/temple/chinese/page04_12.html> [Consulta: 1 de junio de 2015]



Figura 6. Templo de Tianhou en Luermen (Tainan) (台南鹿耳門天后宮).

2.2.5 El templo de Zhenmen en Luermen (Tainan) (台南鹿耳門鎮門宮)

El templo de Luermen Zhenmen está cerca del templo de Luermen Tianhou. Se fundó en 1990,⁵⁸ aunque la reforma actual es de 2005-2008.⁵⁹ Se rinde culto a Zheng Cheng-Gong (Koxinga), un líder militar del s. XVII. Este tipo de cultos a personajes históricos es habitual en el taoísmo. En el patio de este templo se disponen también 18 Luhoan (seguidores originales de Buda).

⁵⁸ Lee, Yi-Hui 李怡慧 (2011). "Tainan, El templo de Zhenmen en Luermen, Dioses de puertas occidentales descalzos/Historia de Zheng Chenggong/Barrera natural de Tainan 台南●鹿耳門鎮門宮●赤腳西洋門神/鄭成功史蹟/府城天險" en *Pixnet*, 18 de marzo. <<http://jessica2006725.pixnet.net/blog/post/27848898>> [Consulta: 1 de junio de2015]

⁵⁹ Cai, Wen-Ju 蔡文居 (2008). "(Sur) La reconstrucción del templo de Zhenmen en Luermen de Tainan, recuperada la construcción del estilo de la dinastía Ming (南部) 南市鹿耳門鎮門宮重建 重現明式建築" en *Liberty Times Net*, 19 de abril. <<http://news.itn.com.tw/news/local/paper/205075>> [Consulta: 1 de junio de2015]



Figura 7. Templo de Zhenmen en Luermen (Tainan) (台南鹿耳門鎮門宮).

2.2.6 El templo de Wenheng (Tainan) (台南文衡殿)

El templo de Wenheng se construyó en 1757 y, como la mayoría de los templos taiwaneses, ha pasado por sucesivas reparaciones y reconstrucciones. Está consagrado al Santo Emperador Guan (關聖帝君) conocido como Guan Yu, que tiene un gran número de peregrinos.⁶⁰

Por el dios principal, sabemos que es un templo taoísta, pero se rinde también culto a Guanshiyin. Además, desde el año 2013 se dispusieron las estatuas de *Iron Man* (el superhéroe de Marvel) como las escoltas de Guan Yu.⁶¹ Al año siguiente se añadieron dos esculturas de *Transformers*.⁶² En este caso, como se puede comprobar, la actitud religiosa en Taiwán es mucho más libre y viva, no se encuentra sujeta a muchas restricciones.

⁶⁰ Jiang Jiun Township Farmers' Association. *El templo de Wenheng* 文衡殿. <<http://www.jiangjun.com.tw/main.asp?BodySel=043>> [Consulta: 1 de junio de 2015]

⁶¹ Familia de Xiaobao 小寶一家子 (2013). "[Longqi] Aparecen Transformers@ El Templo de Wenheng [台南龍崎] 鋼鐵人現蹤@文衡殿" en *Pixnet*, 30 de julio. <<http://bkkfan.pixnet.net/blog/post/28649165>> [Consulta: 1 de junio de 2015]

⁶² Travel.ettoday. *Bumblebee viene! Junto con Optimus Prime se convierten en los protectores del templo de Wenheng de Tainan* 大黃蜂報到! 和柯博文成爲台南文衡殿左右護法. <<http://travel.ettoday.net/article/388893.htm>> [Consulta: 1 de junio de 2015]



Figura 8. Templo de Wenheng (Tainan) (台南文衡殿).



Figura 9. Las estatuas de *Iron Man* como escoltas de Guan Yu.⁶³

⁶³ Familia de Xiaobao 小寶一家子 (2013). "*Iron Man*" [fotografía, color], en *Pixnet*. <<http://bkkfan.pixnet.net/blog/post/28649165>> [Consulta: 8 de abril de 2015]



Figura 10. Las estatuas de *Transformers*.⁶⁴

2.2.7 El templo de Tianhou en Qihou (Kaohsiung) (高雄旗後天后宮)

El templo de Qihou Tianhou, también conocido como el templo de Qijin Tianhou, se sitúa en la zona Qijin, en la ciudad de Kaohsiung. Este templo se construyó en 1673 y es el más antiguo de Taiwán dedicado a la diosa Matsu. A partir de 1691 se produjo un aumento significativo en el número de los colonos y eso condujo a enfrentamientos por la posesión de las tierras, lo que puso en riesgo los propios terrenos en los que situaba el templo. Las familias Cai (蔡), Hong (洪), Wang (王), Lee (李), Bai (白) y Pan (潘) hicieron un contrato para limitar la tierra del templo y para que las generaciones futuras lo protegieran para siempre. Con el tiempo, el templo se reconstruyó parcialmente o en su

⁶⁴ Wu, Jun-Feng 吳俊鋒 (2014). "Bumblebee" [fotografía, color], en *Liberty Times Net*. <<http://new.s.ltn.com.tw/news/local/paper/803645>> [Consulta: 8 de abril de 2015]
Sin autoría reconocida (2014). "Optimus Prime" [fotografía, color], en *Pixnet*. <<http://www.tainanlohas.com/blog/post/147714694-%E9%BE%8D%E5%B4%8E%E6%96%87%E8%A1%A1%E6AE%BF%E6%90%AD%E9%9B%BB%E5%BD%B1%E7%86%B1-3%E7%B1%B3%E9%AB%98%E6%9F%AF%E5%8D%9A%E6%96%87%E5%A0%B1%E5%88%B0>> [Consulta: 8 de abril de 2015]

totalidad en los años 1765, 1887, 1926, 1948 y 1974. En el año 1974 el gobierno de Taiwán consideró el templo de Qihou Tianhou como patrimonio protegido. Ahora es un monumento civil de Kaohsiung.⁶⁵

Es un templo taoísta dedicado a Matsu, aunque también está consagrado a Buda y a Guanshiyin.



Figura 11. Templo de Tianhou en Qihou (Kaohsiung) (高雄旗後天后宮).

2.2.8 El templo de Da Guanyin y Xingji (Tainan) (台南大觀音亭興濟宮)

El templo de Xingji está situado en Tainan, en el número 86 de la calle Chenggong. En 1985 fue declarado por el gobierno como un monumento civil. Este templo está formado en realidad por dos templos: el templo de Xingji y el templo de Da Guanyin. El primero, taoísta, está dedicado al emperador Baosheng, una deidad de los médicos y de la medicina. El segundo, budista, está dedicado a Guanshiyin. Ambos templos están ahora conectados y pertenecen a la misma organización que los gestiona, la *Fundación del templo de Da Guanyin y Xingji*. Según los registros históricos, se construyó

⁶⁵ Bureau of Cultural Heritage, Ministry of Culture of Taiwan. *El templo de Tianhou en Qihou 旗後天后宮*. <<http://www.boch.gov.tw/boch/frontsite/cultureassets/caseBasicInfoAction.do?method=doViewCaseBasicInfo&iscancel=true&caselId=EA09602000102&version=1&assetsClassifyId=1.1&menuId=302>> [Consulta: 1 de junio de 2015]

aproximadamente entre 1661 y 1683 y ha pasado por varias restauraciones o reconstrucciones en 1797, 1837, 1871 y 1927. Fue destruido durante la Segunda Guerra Mundial y reconstruido en 1949. En 1968 se volvió a reconstruir la mayor parte del templo.⁶⁶



Figura 12. Templo de DaGuanyin y Xingji (Tainan) (台南大觀音亭興濟宮).⁶⁷

2.3 Estructura de los templos

La típica estructura de los templos tradicionales taiwaneses es "semi-abierta": entre las puertas frontales y el lugar dedicado al culto de la deidad principal hay un patio donde normalmente se coloca un incensario que tiene forma de caja rectangular ahuecada en el centro. Este tipo de estructura implica que incluso las pinturas interiores (como las situadas sobre las vigas o los muros) también reciben los rayos del sol (figura 13) y la lluvia (sobre todo cuando la lluvia es

⁶⁶ Bureau of Cultural Heritage, Ministry of Culture of Taiwan. *El Templo de Xingji de Tainan* 台南興濟宮. <<http://www.boch.gov.tw/boch/frontsite/cultureassets/caseBasicInfoAction.do?method=doViewCaseBasicInfo&iscancel=true&caseId=DA09602000376&version=1&assetsClassifyId=1.1&menuId=302>> [Consulta: 1 de junio de 2015]

⁶⁷ Alan (2010). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Xuite*. <[http://blog.xuite.net/alansw640520/twblog/133784780-%E5%A4%A7%E8%A7%80%E9%9F%B3%E4%BA%AD%26%E8%88%88%E6%BF%9F%E5%AE%AE\(%E9%A0%82%E5%A4%A7%E9%81%93\)](http://blog.xuite.net/alansw640520/twblog/133784780-%E5%A4%A7%E8%A7%80%E9%9F%B3%E4%BA%AD%26%E8%88%88%E6%BF%9F%E5%AE%AE(%E9%A0%82%E5%A4%A7%E9%81%93))> [Consulta: 8 de abril de 2015]

abundante y con mucho viento, como sucede en la época de los tifones), e incluso el humo de las ofrendas de incienso. Esto, como se verá más adelante, es un factor decisivo en la conservación de las pinturas.

Normalmente la estructura de los templos taiwaneses se puede dividir en las siguientes partes: portada, antesala, patio, sala principal, sala trasera y salas laterales.⁶⁸

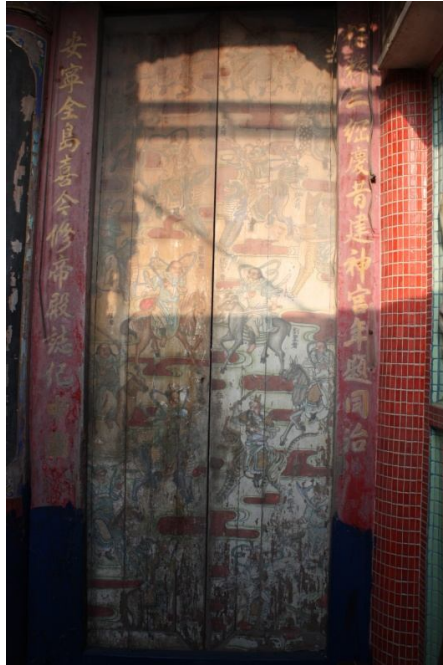


Figura 13. Pinturas de los dioses en las puertas recibiendo los rayos del sol.⁶⁹

⁶⁸ Li, Qian-Lang 李乾朗 y Yu, Yi-Ping 俞怡萍 (1999). *Introducción a los monumentos antiguos* 古蹟入門. Taipei: Yuan Liou, p. 29.

⁶⁹ Esta puerta es del templo de Baoan en Fangliao (Pingtung) (屏東枋寮北勢寮保安宮). La fotografía se obtuvo el 3 de enero de 2013. Se había construido un templo nuevo enfrente de éste y éste, a su vez, iba a ser desmontado. El autor de estas pinturas es Huang Ai (黃矮 1890-1974). Wang, Mei-Hsueh 王美雪 (2005). *A Study on Color Paintings for Traditional Houses during the Japanese Colonial Period- Cases done by Huang Ai and his Apprentices at Madou, Tainan County* 日治時期傳統民宅彩繪風格研究-以麻豆黃矮師徒為例. Tesina de master. Tainan: Universidad Nacional de Cheng Kung, p. 7.

2.3.1 Portada⁷⁰

Symboliza la entrada en el mundo sagrado. Originalmente sólo se construían portadas en los templos budistas, si bien actualmente los templos taoístas más grandes también la tienen. No todos los templos disponen de este elemento arquitectónico.



Figura 14. Templo de Tianhou en Lukang (Changhua) (彰化鹿港天后宮).

2.3.2 Antesala⁷¹

También denominada *sala de tres puertas*. Como su nombre indica dispone de un mínimo de tres puertas de doble hoja, aunque en los templos más grandes pueden haber cinco o siete puertas. En esta sala hay una puerta principal en el centro y dos secundarias a ambos lados. La puerta principal es sólo para la deidad, los visitantes no pueden pasar por ella. A veces, en esa puerta se coloca una tabla de madera en el suelo, como una barrera, lo que simboliza que los dioses pueden pasar volando. Las puertas secundarias son para la entrada y la salida de visitantes y peregrinos: la de entrada siempre es la izquierda desde el punto de vista de la deidad principal, y la otra corresponde a

⁷⁰ Xie, Zong-Rong 謝宗榮 (2002). "Estilo y disposición de los templos de Taiwán 臺灣寺廟建築的風格與格局" en *Tecnología de Taiwán 臺灣工藝*, vol. 12, p. 78.

⁷¹ *Ibíd.*

la salida. En el Feng Shui la izquierda significa el dragón ("la puerta de dragón") y la derecha significa el tigre ("la puerta de tigre"). Se cree que el dragón es un animal que aporta suerte, por lo que se entra por la izquierda y se sale por la derecha, lo que significa "tener buena suerte, alejar la mala suerte". A veces la antesala dispone de un incensario para rezar al Emperador de Jade o Emperador de los dioses, antes de orar a la deidad principal del templo. En las puertas de la antesala se pintan los *dioses de las puertas*, que son las pinturas más importantes del templo y cuya función es impedir la entrada de los malos espíritus.



Figura 15. Antesala del templo de Tianhou en Qishan (Kaohsiung) (高雄旗山天后宮) con una tabla de madera en el suelo de la puerta central.⁷²

⁷² Ke, Kun-Yo 柯坤佑 (2001). "El templo de Tianhou en Qishan 旗山天后宮" [fotografía, color], en Qishanqi 旗山奇. <http://www.chi-san-chi.com.tw/8archi/text/god_wife/> [Consulta: 10 de octubre de 2014]



Figura 16. Templo con cinco puertas en la antesala: templo de Shangdi en Renwu (Kaohsiung) (高雄仁武上帝宮).

2.3.3 Patio y sala principal⁷³

Por lo general, la sala principal es el espacio más grande y alto del templo y es el lugar donde se rinde culto a las deidades. El dios principal⁷⁴ siempre se dispone en el centro de esta sala. El patio está entre la antesala y la sala principal.

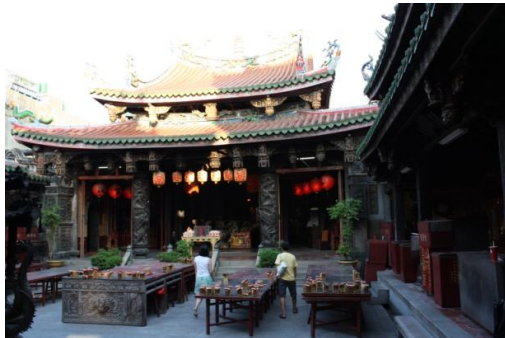


Figura 17. Patio frente a la sala principal del templo de Tianhou en Lukang (Changhua) (彰化鹿港天后宮).

⁷³ Xie, Zong-Rong 謝宗榮 (2002). *Op. cit.*, pp. 78-79.

⁷⁴ En la mayoría de los templos taiwaneses no se rinde culto sólo a una deidad sino a varias. Sin embargo, el templo suele estar dedicado a una deidad principal, la que recibe una mayor veneración y de la que el templo toma su nombre.

2.3.4 Sala trasera y salas laterales⁷⁵

En la sala trasera se rinde culto a otras deidades, de rango inferior a la venerada como principal. En ocasiones también sirve como lugar para realizar tareas administrativas y otras tareas rituales.

Sólo los templos grandes disponen además de salas laterales, que tienen las mismas funciones que la sala trasera.

Aunque se ha señalado que las pinturas de los dioses están situadas en la antesala, hay que aclarar que en ocasiones también están ubicadas en otras salas, si el templo es lo bastante grande y dispone de suficientes recursos económicos. Puede observarse un ejemplo de este tipo de pinturas fuera de la antesala en la figura 18.



Figura 18. Pinturas de los dioses en las puertas. Templo de Chaotian en Beigang (Yunling)

(雲林北港朝天宮).

⁷⁵ Xie, Zong-Rong 謝宗榮 (2002). *Op. cit.*, p. 79.

2.4 Rituales

Los templos son centrales en la vida diaria de las comunidades taiwanesas. Las personas acuden a los templos cuando lo necesitan, para realizar algún ritual que incline a alguna deidad, espíritu o ancestro en su favor, o que le ayude a tomar alguna decisión difícil. También se realizan ceremonias especiales y festivas centradas en alguna deidad, para celebrar la fecha de su nacimiento o de su deificación. Esto incluye procesiones y todo tipo de actividades⁷⁶.

Algunos de los rituales más frecuentes que se realizan en los templos, y también más enraizados en las costumbres de los creyentes, son expuestos a continuación.

2.4.1 Ofrendas

Antes del rezo se entregan ofrendas que consisten en fruta, flores o comida y los denominados "billetes del mundo espiritual"⁷⁷. En el rezo se queman varillas de incienso para solicitar algo a los dioses. Estas varillas se fijan en los incensarios que también se sitúan enfrente de la deidad.

A continuación, hay que esperar un tiempo para que los dioses disfruten de las ofrendas que se han puesto en la mesa. Para terminar el rezo se queman los "billetes del mundo espiritual" en el horno que normalmente se dispone en el exterior, en la plaza frente al templo o en el patio interior.⁷⁸

Durante estas ofrendas se emite mucho humo, lo que provoca que las pinturas de los templos acaben recubiertas por un estrato de hollín marrón-negruzco, alterando notablemente su aspecto.

⁷⁶ Yuan Ejecutivo (2014). *The Republic of China Yearbook 2014*. Taipei. <<http://www.ey.gov.tw/en/cp.aspx?n=8EA32D980B60A428>> [Consulta: 19 de junio de 2015]

⁷⁷ Los billetes del mundo espiritual se pueden dividir en los billetes para los dioses y para los antepasados. En el primer caso se denominan *billetes dorados* (金紙) y en el segundo *billetes del inframundo* (冥紙). Nunca se utilizan los billetes del inframundo para una deidad. Además, los billetes dorados se dividen en diferentes tipos según los distintos rangos de los dioses.

⁷⁸ Xie, Zong-Rong 謝宗榮 (2002). *Op. cit.*, p. 80.



Figura 19. El rezo en un templo (imagen izquierda) y mesa del rezo con los billetes del mundo espiritual (imagen derecha).



Figura 20. Templo de Xinhui en Xinyuan (Pingtung) (屏東新園鄉新惠宮) y su horno.⁷⁹

⁷⁹ Pingtung Ren 屏東人 (2010). "El templo de Xinhui en Xinyuan y su horno 新園鄉 新惠宮與金爐" [fotografía, color], en *Panoramio*. <<http://www.panoramio.com/photo/32819768>> [Consulta: 12 de mayo de 2015]

2.4.2 Encender la luz de la suerte

Otro ritual es el encendido de las "luces de la suerte", para iluminar el camino del futuro y evitar la mala fortuna. Se coloca el nombre de la persona y su fecha de nacimiento junto a la luz. Estas luces (que permanecen encendidas todo el año) normalmente se sitúan en los lugares en los que se rinde culto a las deidades: en la sala principal, en la trasera o en las laterales. Tradicionalmente se usaban las candelas, en la actualidad se usan luces eléctricas.



Figura 21. Torres de las luces de la suerte (imagen izquierda)⁸⁰ y detalle de las luces (imagen derecha).⁸¹

2.4.3 Jiaobei

Un ritual propio del taoísmo, cuando se tiene algún problema o dilema, consiste en lanzar las piezas de *Jiaobei* en el templo. Es una forma muy popular de consultar a las deidades. Cuando se lanzan estas piezas de madera, en forma de media luna y normalmente pintadas de color rojo, se interpreta la

⁸⁰ Flora (2004). "Las luces de la suerte del templo de Tianhou en Lukang (Taiwán) 台灣鹿港天后宮的光明燈" [fotografía, color], en *Wikipedia*. <<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%85%89%E6%98%8E%E7%87%88#/media/File:Lugang-matzu-temple-taiwan.jpg>> [Consulta: 12 de mayo de 2015]

⁸¹ Templo de Wenchang de Taipéi. (2011). "Imagen sin título" [fotografía, color], *Templo de Wenchang (Taipéi)*. <<http://163.21.40.90/wenchangtw/w5/w5-1/w5-1-5.JPG>> [Consulta: 12 de mayo de 2015]

respuesta como afirmativa o negativa según la forma en la que caigan. Un anverso y un reverso: la respuesta es "Sí". Si ambas piezas muestran la cara plana significa que la deidad todavía no ha decidido o no ha entendido bien la pregunta (en este caso, siempre hay que repetir la pregunta). Si ambos *Jiaobei* muestran la cara en relieve: la respuesta es "No". Para asegurar una respuesta correcta se considera que hay que obtener la misma tres veces seguidas.



Figura 22. Piezas de *Jiaobei*.⁸²



Figura 23. El rito de "Tirar Jiaobei" para saber la opinión de la deidad. En este caso, el dios elegirá el contratista que debe realizar la restauración del templo.⁸³

⁸² Cheng, J. (2008). "Tirar Jiaobei 擲筊" [fotografía, color], en flickr. <<http://www.flickr.com/photos/jasminlady/2191839678/>> [Consulta: 31 de agosto de 2010]

⁸³ A-Xiang 阿祥 (2006). "Decidir el contratista tras tirar Jiaobei 擲筊決標" [fotografía, color], en flickr. <<http://www.flickr.com/photos/39751751@N00/165981465/>> [Consulta: 31 de agosto de 2010]

2.4.4 Cerrar las puertas del templo

Se cierran las puertas del templo y se adhieren las *O-fuda* (papeles con escritos que tienen una función ritual). Se realiza cuando las deidades no están en el templo, para evitar la entrada de los malos espíritus. Se realiza en los siguientes casos, entre otros.

- a) El día de la despedida de la deidad (送神日), en el fin de año del calendario lunar, debido a que los dioses deben volver al cielo para informar al Emperador de Jade de los acontecimientos que han ocurrido en ese año. En los templos en los que se venera al Emperador de Jade no se realiza este ritual.⁸⁴
- b) El rito de peregrinación (進香). Se realizan varios rituales, con diferentes significados, en los que la deidad es transportada por las calles.⁸⁵
- c) Antes de disponer la deidad principal en un nuevo templo ya construido, también hay que realizar el rito de *cerrar las puertas* para evitar que los espíritus entren y ocupen el templo.⁸⁶

⁸⁴ Yuan, Wan-Qi 袁萬七 (2012). "El templo de Peitian en Putz- Cerrar las puertas del templo 朴子配天宮-封廟門". *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=TZ3zEL-NrOI>> [Consulta: 17 de mayo de 2015]

⁸⁵ Wirstyeen (2013). "La peregrinación de la litera Guanshengwupeng del templo de Xiuwu en Ziguan a Nankunshen—partida y cierre las puertas del templo 梓官修悟堂觀聖五鵬往南鯤鯓進香-出發觀轎封廟門". *Youtube* <https://www.youtube.com/watch?v=m_Bx_AvsJ68> [Consulta: 17 de mayo de 2015] Wirstyeen (2011). "El templo de Daitian en Yuanzhonggang al lado de Yanpu de Xinyuan de Pingdong- partida y cierre de las puertas del templo 援中港代天府往屏東新園鄉鹽埔子海邊進香-出發封廟門" *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=56deGz-5mG8>> [Consulta: 17 de mayo de 2015]

⁸⁶ f887452 (2010). "La disposición del dios y el incensario del templo de Pudu en Beidou 北斗普度公壇入火安座~開廟門". *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=Uy nog53VuHE>> [Consulta: 17 de mayo de 2015]



Figura 24. El rito de cerrar las puertas del templo.⁸⁷

⁸⁷ Yuan, Wan-Qi 袁萬七 (2012). "El templo de Peitian en Putz- Cerrar las puertas del templo 朴子配天宮-封廟門" [fotografía, color] en *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=TZ3zEL-NrOI>> [Consulta: 17 de mayo de 2015]



3. LAS PINTURAS DE LOS DIOS EN LAS PUERTAS

3.1 Origen

Las pinturas de los dioses en las puertas son representaciones realizadas en las puertas de entrada de ciertas construcciones, especialmente templos, palacios antiguos y santuarios. Suelen realizarse para causar una fuerte impresión al entrar en el templo y para protegerlo de los malos espíritus.

Según algunos estudios⁸⁸, en las dinastías Shang (商)⁸⁹ y Zhou (周)⁹⁰ existía la costumbre de pintar un tigre en las puertas. Dado que se considera que el tigre es el rey de los animales, éste tiene el poder de devorar los malos espíritus. En la dinastía Han (漢)⁹¹ eran representados Shen shu (神荼) y Yu lü (鬱壘)⁹², las deidades más antiguas que aparecen en este tipo de composiciones. A partir de la dinastía Tang (唐)⁹³ y debido a la influencia budista, los temas representados en las puertas comenzaron a diversificarse. Muchas imágenes están basadas en la historia budista como, por ejemplo, los Cuatro Reyes Celestiales (四大天王)⁹⁴, Wei Tuo (韋馱)⁹⁵ y Qie Lan (伽藍)⁹⁶ o los Generales

⁸⁸ Ruan, Chang-Rui 阮昌銳 (1990). *La historia de los dioses de puertas 門神的故事*. Taipei: El centro de arte de Jingling. Tang, Xiao-Lan 唐曉蘭 (1997). *El arte de las pinturas de los templos taiwaneses 台灣寺廟繪畫藝術*. Hsinchu: Centro de Educación Social de Hsinchu.

⁸⁹ La dinastía Shang (商) (1766 - 1046 a. C.) o dinastía Yin (殷) es la segunda dinastía en la historia de China.

⁹⁰ La dinastía Zhou (周) (1050 - 256 a. C.) es la tercera dinastía en la historia de China.

⁹¹ La dinastía Han (漢) (206 a. C. - 220 d. C.), después de la dinastía Qin (秦) y precedió al periodo de los Tres Reinos (三國時代) en China.

⁹² A Shen shu (神荼) y Yu lü (鬱壘) se les considera responsables de gobernar los espíritus, por lo que se pintan en las puertas para controlarlos e impedir su entrada.

⁹³ La dinastía Tang (唐) (618- 907) fue la heredera de la dinastía Sui (隋) y fue seguida por el período de las Cinco Dinastías y los Diez Reinos (五代十國).

⁹⁴ Los Cuatro Reyes Celestiales (四大天王) son Chi Guo Tian (持國天), Duo Wen Tian (多聞天), Guang Mu Tian (廣目天) y Zeng Chang Tian (增長天). Se trata de cuatro deidades budistas que protegen los cuatro puntos cardinales.

⁹⁵ Wei Tuo (韋馱), también conocido como Skanda. Es un guardián fiel de los monasterios budistas que guarda las enseñanzas budistas. Siempre aparece junto con Qie Lan.

⁹⁶ Qie Lan (伽藍), también conocido como Sangharama. Su nombre significa "templo" o "monasterio". En realidad no representaba a una persona o a una deidad concreta, pero con el tiempo apareció como una representación del guardián de los budistas, siempre junto con Wei Tuo.

Heng y Ha (哼哈二將)⁹⁷. Hoy en día, Qin Shu-Bao (秦叔寶)⁹⁸ y Yu-Chi Gong (尉遲恭)⁹⁹ son muy populares en los templos taiwaneses: su origen se encuentra en una leyenda de la dinastía Tang aunque se empiezan a representar en las puertas desde la dinastía Yuan¹⁰⁰ (元).¹⁰¹

Tras un milenio de evolución, la iconografía se fue ampliando cada vez más. El budismo y el taoísmo fueron reconocidos por sus respectivas deidades representadas en las puertas y comenzaron a aparecer también deidades femeninas.¹⁰²

Existen diferentes leyendas que pretenden aportar una explicación al origen de las pinturas realizadas en las puertas. Según la leyenda más famosa, el Rey Dragón (龍王)¹⁰³, que es el dios que domina la lluvia, erró un día en el tiempo y volumen de lluvia, ocasionando la inundación en el mundo humano. Debido a esta catástrofe, el Emperador de Jade (玉皇大帝)¹⁰⁴ se enfadó y dio la orden a Wei Zheng (魏徵)¹⁰⁵, el primer ministro del emperador humano Tang Tai-Zong (唐太宗)¹⁰⁶, que decapitara al Rey Dragón. A su vez, el Rey Dragón pidió a Tang Tai-Zong que le socorriera, por lo que éste se citó con Wei Zheng para jugar al Go y así retrasar la hora de la decapitación. De forma inesperada, Wei Zheng se

⁹⁷ Kongorikishi (金剛力士) o Nio (仁王) es el nombre de una deidad. Según la leyenda, en principio era sólo una persona, aunque con el tiempo comenzó a ser representado como dos figuras iracundas y musculosas, guardianes del Buda. Se encuentran representados en la entrada de muchos templos budistas. En el taoísmo se les denomina Generales Heng y Ha (哼哈二將).

⁹⁸ Qin Shu-Bao (秦叔寶) o Qin Qiong (秦瓊) fue un general de la dinastía Tang de China (murió en el 638 d.C.). Se incorporó al taoísmo popular como uno de los dioses representados en las puertas, junto con Yu-Chi Gong.

⁹⁹ Yu-Chi Gong (尉遲恭) o Yu-Chi Jing-De (尉遲敬德) (585- 658) fue un general de la dinastía Tang de China. se incorporó en el taoísmo como uno de los dioses representados en las puertas, junto con Qin Shu-Bao.

¹⁰⁰ La dinastía Yuan (元) (1279- 1368) fue una dinastía china fundada por los mongoles.

¹⁰¹ Kang, Nuo-Xi 康銘錫 (2013) *Op. cit.*, pp. 2-3. Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, p. 61.

¹⁰² Kang, Nuo-Xi 康銘錫 (2013). *Op. cit.*, p. 3.

¹⁰³ El rey Dragón, en la leyenda tradicional, es un subalterno del Emperador de Jade, responsable de la lluvia.

¹⁰⁴ En el taoísmo, la gente cree que el Emperador de Jade (玉皇大帝) es el emperador del mundo de los dioses.

¹⁰⁵ Wei Zheng (魏徵) (580-643) fue el primer ministro del emperador Tang Tai-Zong.

¹⁰⁶ Tang Tai-Zong (唐太宗) (599-649) o Li Shi-Min (李世民) fue el segundo emperador de la dinastía Tang de China.

quedó dormido sobre la mesa, pero terminó matando al Rey Dragón en su sueño. A partir de aquella noche, el fantasma del Rey Dragón venía a buscar al emperador Tang, pidiendo recuperar su vida. El emperador, temeroso, no podía dormir bien. Se lo dijo a su general Qin Shu-Bao (秦叔寶), quien le respondió: "No se preocupe, Yu-Chi Gong (尉遲恭) y yo seremos los porteros." A partir de ese momento el Rey Dragón no volvió más. Tang comprendió que era un trabajo muy duro, por lo que para que Qin Shu-Bao y Yu-Chi Gong pudieran descansar por la noche, se pintaron sus retratos sobre las puertas. Con el tiempo, las personas llegaron a la conclusión que estos generales podían ahuyentar a los malos espíritus y así se convirtieron en los *dioses de las puertas*.¹⁰⁷

A partir de esta leyenda, se suelen representar personajes poderosos sobre las puertas, aunque de forma algo diferente en cada región de Asia, lo que ha dado lugar a que hayan aparecido diferentes tipos de deidades. Además de Taiwán, la costumbre de pintar los dioses en las puertas también se puede encontrar en otros países como China, Corea del Sur, Singapur, Indonesia y Malasia, entre otros.

En Japón se disponen las estatuas de los dioses en las puertas o en las entradas como los protectores del templo. Lo más habitual son las estatuas de los Generales Heng y Ha (哼哈二將) o de los Cuatro Reyes Celestiales (四大天王) que son protectores de Buda. También hay un tipo de puertas en los templos budistas en los que no se representan figuras de deidades: solamente se realizan decoraciones con clavos decorativos (*doornail*). Este tipo de decoración se puede encontrar en cualquier país que tenga templos budistas o, en general, construcciones arquitectónicas de influencia china.

¹⁰⁷ Ruan, Chang-Rui 阮昌銳 (1990). *Op. cit.*, p. 11.



Figura 25. Puerta con clavos decorativos.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Milk (2013). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Xuite*. <http://b.blog.xuite.net/b/6/5/2/22271424/blog_1636872/txt/157865010/26.jpg> [Consulta: 16 de abril de 2015]



Figura 26. Pinturas de los dioses en las puertas de Hokkien Huay Kuan (福建會館) de la provincia china de Fujian (imagen izquierda).¹⁰⁹ Pinturas en las puertas de Cunxinshan Tang (存心善堂) en Shantou (汕頭) de la provincia china de Guangdong (廣東) (imagen derecha).¹¹⁰



Figura 27. Pinturas de los dioses de la sala ancestral de la familia Liang (梁氏宗祠) en el distrito de Huangpu de Cantón.¹¹¹

¹⁰⁹ csjdr0512 (2012). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Nipic*. <<http://www.nipic.com/show/5598173.html>> [Consulta: 16 de abril de 2015]

¹¹⁰ Ixiorni (2010). "Pinturas en las puertas de Cunxinshan Tang en Shantou 汕頭 存心善堂" [fotografía, color], en *Wikimedia Commons*. <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/%E5%AD%98%E5%BF%83%E5%96%84%E5%A0%82%E9%97%A8%E7%A5%9E1.jpg>> [Consulta: 16 de abril de 2015]

¹¹¹ Huangpu Ren 黄浦人 (2009). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *artron*. <<http://blog.artron.net/space-76335-do-blog-id-285747.html>> [Consulta: 16 de abril de 2015]



Figura 28. Puertas del templo Tianhou en la isla Crooked (吉澳天后宮) (imagen izquierda).¹¹² Puertas de la sala ancestral de la familia Deng (廣瑜鄧公祠) (imagen derecha).¹¹³ Ambas obras se sitúan en Hong Kong.



Figura 29. Pinturas de los dioses en el templo de Bongeunsa (奉恩寺) en Seúl (Corea del Sur).¹¹⁴

2015]

¹¹² "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Amigos de Senderismo* 健行之友 . <<http://www.kinhang.org.hk/pic/door.htm>> [Consulta: 28 de julio de 2015]

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Dan Xuan 丹瑄 (2013). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Pixnet*. <<http://dorisdeng.pixnet.net/album/photo/188456768>> [Consulta: 16 de abril de 2015]. Dan Xuan 丹瑄 (2013). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Pixnet*.



Figura 30. Pinturas de los dioses del templo de Shuang Lin (雙林寺) en Singapur.¹¹⁵



Figura 31. Pinturas de los dioses de Jindeyuan (金德院) en Yakarta (Indonesia).¹¹⁶

¹¹⁵ <<http://dorisdeng.pixnet.net/album/photo/188456764>> [Consulta: 16 de abril de 2015]
Chang, Peter (2009). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Pixnet*.
<<http://peterchang0346.pixnet.net/blog/post/49518941-%E4%BA%9B%E8%A8%B1%E6%B3%9B%E9%BB%83%E7%9A%84%E7%8D%85%E5%9F%8E%E5%8D%B0%E8%B1%A1>> [Consulta: 16 de abril de 2015]

¹¹⁶ Liang, Yo-Yi 梁佑益 (2008). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Jindeyuan* 金德院. <<http://jindeyuan.org/cn/2008/04>> [Consulta: 16 de abril de 2015]



Figura 32. Pinturas de los dioses del templo de la serpiente en Penang (檳城蛇廟) (Malasia).¹¹⁷



Figura 33. Estatuas de los dioses en la entrada del templo de Jodo-ji (極樂山淨土寺) en Japón.¹¹⁸

¹¹⁷ simonfu (2014). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Breadtrip*. <<http://breadtrip.com/trips/2388232716/>> [Consulta: 16 de abril de 2015]

¹¹⁸ Yuepin 月餅 (2014). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Blogger*. <http://yuepin.blogspot.com.es/2014/09/blog-post_7.html> [Consulta: 16 de abril de 2015]

3.2 Funciones e Iconografía

Las pinturas de los dioses en las puertas tienen la función principal de guardar y defender los templos de los malos espíritus. Sin embargo, también tienen una función muy diferente: la de proteger la estructura leñosa de los daños causados por las condiciones medioambientales, en especial las altas temperaturas y las precipitaciones.

Las decoraciones del templo pueden ser una aportación de los creyentes fieles a sus dioses. Por esta razón, los templos que tengan más creyentes tendrán también más donaciones económicas. Para expresar la adoración de los creyentes, éstos contribuyen a la reforma de los templos con frecuencia. Es una forma de que el "hogar" de la deidad permanezca siempre como "nuevo", siempre renovado. Esto supone en muchas ocasiones la reconstrucción o ampliación de los templos y la pérdida (y sustitución) de sus pinturas.¹¹⁹

Hay varios tipos de deidades representadas en las puertas, la mayoría provienen de los mitos y las leyendas o de los textos religiosos. Hay que tener en cuenta que el taoísmo y el budismo despliegan diferentes dioses en las puertas de los templos. Cada templo tiene una puerta principal con dos hojas que se disponen en el centro de la antesala, también llamada puerta de Mingjian (明間): se considera la entrada de los dioses. Dependiendo de la dimensión del templo, hay un número diferente de puertas secundarias y en cada puerta debe pintarse una deidad. Para tomar la decisión de qué personajes se representan, los pintores tradicionales deben tener en cuenta cuál es la deidad principal a la que está consagrada el templo. Según los diferentes dioses principales, existen diferentes opciones iconográficas. A veces, si hay una controversia entre el pintor y el comité de gestión del templo¹²⁰, se efectúa el rito de "Tirar Jiaobei" (expuesto en el apartado 2.4.3). Este ritual se realiza incluso si se trata de tomar alguna decisión acerca del coste de las actividades del templo, en el caso de

¹¹⁹ El tema de la renovación de templos y pinturas es tratado más en profundidad en el capítulo 7.

¹²⁰ Normalmente cada templo tiene su comité de gestión, formado por los creyentes del templo.

que existan diferentes opiniones entre los miembros del comité de gestión.

Actualmente un templo taiwanés puede estar consagrado a varios dioses, combinando taoísmo y budismo. Por ejemplo, en ocasiones se venera a una deidad budista en un templo taoísta. Esto provoca que a veces sea difícil tomar decisiones a la hora de escoger qué dioses se representan.

La decisión depende principalmente del dios principal al que está dedicado el templo y también de las preferencias de la comunidad. Los más comunes son Qin Shu-Bao y Yu-Chi Gong, representados sobre la puerta principal. Si es una deidad de rango muy alto como los emperadores, se pintan el dragón o el Fénix. En las puertas secundarias, la decisión se toma en función del dios principal, teniendo en cuenta si es un hombre o una mujer y su rango. Si es un hombre, generalmente aparece con un par de oficiales o eunucos; si es una mujer, con un par de hadas o meninas (pero no es obligatorio).

Como hay tantos tipos de deidades representadas en las puertas, sólo se incluyen a continuación las más populares. Cuando se señalan los nombres de un par de dioses, siempre se menciona primero el que se encuentra a la izquierda, tomando como referencia la vista del dios principal, desde el interior del templo hacia el exterior.

3.2.1 Shen shu (神荼) y Yu lü (鬱壘)

Según describe el libro *Shan Hai Jing* (山海經)¹²¹, en el Mar de China Oriental (東海) existía antiguamente una montaña llamada Du Shuo (度朔). En la cumbre de esta montaña había un melocotonero, y en el noreste de este melocotonero existía una puerta que era la entrada y salida de los espíritus para ir al mundo humano. Shen shu y Yu lü eran los dioses responsables de gobernar los espíritus. Si algún espíritu aprovechaba la noche para ir al mundo humano y hacer algo malo, inmediatamente era atrapado y atado por estas deidades para alimentar al tigre blanco. Todos los espíritus tenían miedo de ellos. Así, el Emperador amarillo (黃帝)¹²² estableció el rito de pintar sus figuras en las puertas para ahuyentar a los malos espíritus.¹²³

Características

Shen shu: presenta cara de color claro, ojos de Fénix. Lleva túnica, bolsa de arco atada a la altura de los riñones. La mano derecha sujeta una lanza Yue.

Yu lü : presenta cara negra, ojos bien abiertos, y cejas densas. Lleva túnica, bolsa de flechas atada a la altura de los riñones. La mano izquierda sujeta una lanza Yue (長鉞).

Por lo general ambos personajes llevan una lanza Yue. Yu lü la sujeta con la mano izquierda, Shen shu con la mano derecha. Si no llevan la lanza, seguramente llevan otra arma, pero los dos siempre llevan la misma. Por este motivo son los dioses de las puertas que presentan un aspecto más simétrico. Tomando como referencia la vista del dios principal del templo (desde el interior hacia fuera): Shen shu siempre se sitúa en la hoja izquierda, Yu lü en la hoja derecha.

¹²¹ El *Shan Hai Jing* (山海經) o *Libro de las montañas y los mares* es una descripción de la geografía y cultura, y de las fábulas y mitología de China. Se remonta a más de 2000 años.

¹²² El Emperador amarillo, también llamado Huangdi (黃帝), es un personaje importante en la mitología china.

¹²³ Kang, Nuo-Xi 康銘錫 (2013). *Op. cit.*, p. 19.



Figura 34. *Shen shu* (神荼) y *Yu lü* (鬱壘), pintados por Pan Yue-Xiong (潘岳雄) en 1977.¹²⁴

¹²⁴ *Ibid.*

3.2.2 Qin Shu-Bao (秦叔寶) y Yu-Chi Gong (尉遲恭)

Qin Shu-Bao y Yu-Chi Gong son los dioses de las puertas más famosos y también los más populares en los templos taiwaneses. Su historia se ha expuesto en el apartado 3.1.

Características

Qin Shu-Bao: más joven, ojos de Fénix, cara blanca, acariciándose la barba negra con la mano izquierda, la mano derecha sujeta una espada. Lleva túnica, enseñas en dorsales y la cinta ondulatoria, bolsa de arco atada a la altura de los riñones. El aspecto es muy refinado.

Yu-Chi Gong: de mayor edad, cara negra o marrón, acariciándose la barba negra con la mano izquierda, aspecto enojado con el ceño fiero, ojos bien abiertos. Lleva túnica, la mano derecha sujeta un azote metálico¹²⁵, enseñas en dorsales, bolsa de flechas atada a la altura de los riñones, el aspecto es majestuoso.

Desde el punto de vista del dios principal del templo (desde el interior hacia fuera): Qin Shu-Bao siempre se sitúa en la hoja izquierda, Yu-Chi Gong en la hoja derecha (con las puertas abiertas).

¹²⁵ El azote metálico es un tipo de arma de la antigua China.



Figura 35. *Qin Shu-Bao* (秦叔寶) y *Yu-Chi Gong* (尉遲恭), pintados por Chen Shou-Yi (陳壽彝) en 1973.¹²⁶

¹²⁶ Kang, Nuo-Xi 康銘錫 (2013). *Op. cit.*, pp. 30-31.

3.2.3 Oficiales, eunucos, hadas o sirvientas¹²⁷

Estas deidades no tienen nombre propio: los hombres son los oficiales o los eunucos, las mujeres son hadas o sirvientas.

Las características dependen en parte de las preferencias del pintor. Sin embargo, hay una serie de elementos simbólicos, objetos o animales, que sujetan estas deidades y que permiten que sean reconocibles, y que suelen simbolizar (de una forma u otra) la buena suerte. Los significados provienen de juegos de palabras, homonimias o significados fijados por la tradición. A continuación se exponen algunos ejemplos.

Sombreros de oficiales: indican una posición oficial, dado que los oficiales de la antigua China siempre llevaban uno. Los estilos de los sombreros de oficiales cambian según las diferentes dinastías.

Ciervo: en chino 鹿, se pronuncia *lu*, al igual que *lu* 祿, que significa rico. Simboliza especialmente los honorarios de un funcionario.

Jue: en chino 爵, es un contenedor para vino u otras bebidas alcohólicas, en forma de vaso trípode realizado en bronce y característico de la China antigua. Se utilizaba para calentar y servir el vino u otras bebidas alcohólicas utilizadas con fines rituales. En chino, *jue* 爵 no solamente es un recipiente ritual, sino también una palabra para indicar la gente de la nobleza.

Murciélago: en chino 蝠, se pronuncia *fu*, al igual que *fu* 福, que representa la suerte.

Urraca común: tradicionalmente se cree que cuando una urraca llega a una casa, o cuando se ve una urraca, sucederán cosas favorables.

Lingotes: en chino 元寶, coger lingotes es como 持寶, que se pronuncia *chi bao*, al igual que *chi bao* 馳報. Simboliza que alguien trae una buena noticia con rapidez. Tradicionalmente cuando una persona aprueba un examen oficial, un funcionario del gobierno llega a caballo para avisarle lo antes posible.

Botellas (o floreros) y monturas: botella (o florero) en chino 瓶 se pronuncia

¹²⁷ Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, p. 63.

ping, y montura 鞍 se pronuncia *an*: *ping an* 平安 simboliza la seguridad.

Peonías (*Paeonia suffruticosa*) y melocotones: tradicionalmente las mujeres del palacio solían llevar peonías en la cabeza. Los melocotones también eran considerados como un tipo de frutas preciosas. Por eso, tanto las peonías como los melocotones simbolizan una gran riqueza.

Granada (*Punica granatum*): al ser una fruta que contiene muchas semillas, simboliza el tener muchos descendientes.

Los oficiales, eunucos, hadas y meninas se representan normalmente en las puertas laterales de los templos más grandes. Son menos habituales en los templos de pequeñas dimensiones.

Características de los oficiales

Llevaron corona de los oficiales. Tienen barba y suelen presentarse de forma muy simétrica, excepto por los objetos en las bandejas. Los colores de los ropajes pueden cambiar. Generalmente una mano sujeta una bandeja mientras que la otra sujeta un tipo de cetro de la antigua China, llamado *Ruyi* (如意), tal como se muestran en la figura 36 o un tablero de madera o de jade llamado *Hu* (笏), tal como se muestra en la figura 37.



Figura 36. Corona (加冠) y ciervo (進祿); peonía (富貴) y vaso *Jue* (進爵) de los oficiales, pintados por Pan Yue-Xiong (潘岳雄) en 1990.¹²⁸

¹²⁸ Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (1996). *Los pintores tradicionales de Tainan 府城民間傳統畫師: 專輯*. Tainan: Gobierno de Tainan, pp. 256-257.



Figura 37. Un ejemplo de peonía (富貴) y vaso *Jue* (進爵) de los oficiales que sujetan un *Hu* (笏), pintados por Chen Shou-Yi (陳壽彝) en 1971.¹²⁹

Tomando el punto de vista del dios principal del templo: la corona (加冠) y el ciervo (進祿) siempre están situados en las puertas laterales de la izquierda, mientras que las peonías (富貴) y el vaso *Jue* (進爵) están ubicados en las puertas secundarias de la derecha.

¹²⁹ Li, Qian-Lang 李乾朗 (1993). *Op. cit.*, p. 147.

Características de los eunucos

Portan el tocado de los eunucos. No tienen barba y se presentan muy simétricos, excepto por los objetos en las bandejas. Los colores de los ropajes pueden ser diferentes. Generalmente una mano sujeta una bandeja mientras que la otra sujeta un *hossu* (拂塵), la espada del Estado o el cuño de jade. A veces pueden sujetar un objeto con dos manos.

Tomando el punto de vista del dios principal del templo: la corona (加冠) y el ciervo (進祿) siempre están situado en las puertas secundarias de la izquierda, mientras que la peonía (富貴) y el vaso *Jue* (進爵) están ubicadas en las puertas secundarias de la derecha.



Figura 38. Corona (加冠) y ciervo (進祿); peonía (富貴) y vaso *Jue* (進爵) de los eunucos, realizados por Liu Jia-Zheng (劉家正) en 2003.¹³⁰

¹³⁰ Kang, Nuo-Xi 康銘錫 (2013). *Op. cit.*, pp. 156-157.

Características de hadas y sirvientas

Hadas y sirvientas son muy similares en cuanto a su aspecto. Se presentan según el aspecto que tenían las mujeres en la época que corresponde a cada dinastía. No hay una regla en la colocación y depende de las preferencias del pintor.



Figura 39. *Sirvientas*, pintadas por Li Deng-Sheng (李登勝) en 1980.¹³¹

¹³¹ *Ibid.*, p. 148.

3.2.4 Dragón y Ave Fénix (龍鳳)

El dragón es una criatura mitológica y legendaria de China y de otras culturas orientales que dispone de partes de nueve animales. El Fénix es un pájaro mitológico chino que reina sobre las demás aves, tiene el pico de un gallo, la cara de una golondrina, la frente de un ave de corral, el cuello de una serpiente, la pechuga de una oca, el dorso de una tortuga, los cuartos de un ciervo, la cola de un pez. A menudo simbolizan al emperador, por lo que suelen representarse en las puertas de los templos dedicados a esa figura.¹³²

Características

Generalmente el pintor suele añadir algunos elementos paisajísticos para crear una escena conveniente para el dragón o para el Fénix. Por ejemplo, para el dragón se pintan unas escenas marinas, nubes y siempre jugando con una pelota juntos entre los dragones de las dos hojas o cada uno juega con una pelota. Para el Fénix también se representan unas nubes, peñascos, peonías o narcisos. Según las preferencias del pintor o de las personas vinculadas al templo, se pueden pintar dos dragones o dos Aves Fénix en cada hoja de las puertas. También es posible representar un dragón en una de las hojas y un Fénix en la otra.



Figura 40. Aves Fénix, realizadas por Cai Cao-Ru (蔡草如) en 1979.¹³³

¹³² Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, pp. 63-64.

¹³³ Kang, Nuo-Xi 康銘錫 (2013). *Op. cit.*, p. 294.



Figura 41. *Dragones*, pintados por Pan Li-Shui (潘麗水) en 1970.¹³⁴

¹³⁴ Xu, Ming-Fu 徐明福 (1996). *Op. cit.*, p. 86.

3.2.5 Wei Tuo (韋馱) y Qie Lan (伽藍)

Wei Tuo (韋馱) y Qie Lan (伽藍), también conocidos como Skanda y Sangharama, son guardianes fieles de los monasterios budistas que custodian las enseñanzas budistas. Qie Lan (伽藍) era un término que en principio significaba un lugar religioso como "templo" o "monasterio" en el budismo, pero con el tiempo pasó a significar el nombre del guardián de estos lugares¹³⁵. Siempre se representa junto a Wei Tuo. Existe una leyenda que dice que el alma de Guan Yu (160- 219) apareció en una ocasión y protegió a un budista. Desde entonces Qie Lan se representa con el mismo aspecto que Guan Yu.¹³⁶

Características

Wei Tuo: tiene un aspecto más refinado, casi nunca lleva barba. Su mano sujeta una espada budista con la punta hacia al suelo.

Qie Lan: la representación es similar a la de Guan Yu. Su aspecto más habitual es un rostro de color rojo oscuro, acariciándose con una mano la larga barba negra y con la otra mano sujetando un sable. El aspecto es marcial.

Generalmente se pintan con una aureola alrededor de las cabezas. Tomando el punto de vista del dios principal del templo: desde el interior hacia fuera, Wei Tuo siempre se sitúa en la hoja izquierda, Qie Lan en la hoja derecha (con la puerta abierta).

¹³⁵ Kang, Nuo-Xi 康銘錫 (2013). *Op. cit.*, p. 59.

¹³⁶ Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, p. 64.



Figura 42. *Wei Tuo* (韋馱) y *Qie Lan* (伽藍), realizados por Lin Ji-Wen (林繼文) en 1980.¹³⁷

¹³⁷ Kang, Nuo-Xi 康銘錫 (2013). *Op. cit.*, p. 66.

3.2.6 Generales Heng y Ha (哼哈二將)

Según la leyenda, los dos generales Heng y Ha eran en un principio una sola persona llamada Kongorikishi (金剛力士). Con el tiempo pasó a ser dividido en dos personajes diferentes.¹³⁸ Iracundos y musculosos, guardianes de Buda, se encuentran representados en la entrada de muchos templos budistas. Sus nombres provienen de sus particulares expresiones faciales.¹³⁹

Características

Heng: rostro verde y boca cerrada, su nariz está abierta porque está haciendo "¡HENG!". En la cabeza lleva una corona budista y su mano derecha porta una espada budista para vencer a los demonios, con la punta hacia al suelo, mientras la mano izquierda sujeta un anillo.

Ha: cara roja y boca abierta y risueña, y de ahí su nombre. En la cabeza lleva una corona budista. Su mano derecha porta una espada con la punta hacia al cielo, su mano izquierda sujeta una bola.

A veces se muestran con aureolas detrás de sus cabezas. Tomando el punto de vista del dios principal del templo: desde el interior hacia fuera, Heng siempre se sitúa en la hoja izquierda, Ha en la hoja derecha.

¹³⁸ Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, pp. 64-65.

¹³⁹ Kang, Nuo-Xi 康銘錫 (2013). *Op. cit.*, p. 69.



Figura 43. *Generales Heng y Ha* (哼哈二將), pintados por Pan Li-Shui (潘麗水) en 1974.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Xu, Ming-Fu 徐明福 (1996). *Op. cit.*, p. 128.

3.2.7 Cuatro Reyes Celestiales (四大天王)¹⁴¹

Los Cuatro Reyes Celestiales son deidades budistas que protegen los cuatro puntos cardinales. En China también son conocidos como los Cuatro Reyes Celestiales Protectores del Mundo (護世四天王) o como los Cuatro Ayudantes de Buda (四大金剛).

Características

Zeng Chang Tian (增長天) o Virūdhaka, es responsable del viento: significa "El que agranda". Con cara de color azul, porta una espada y un anillo. El animal del cinturón es el elefante.

Duo Wen Tian (多聞天) o Vaisravana, es responsable de la lluvia: significa "El que lo oye todo". Con un rostro marrón, porta un paraguas. El animal del cinturón es el león.

Chi Guo Tian (持國天) o Dhṛtarāṣṭra, significa "El que mantiene el Estado" o "El vigía de las tierras". Con un rostro de color blanco, lleva una pipa¹⁴². El animal del cinturón es el leopardo.

Guang Mu Tian (廣目天) o Virūpākṣa, significa "El que lo ve todo". Con cara de color rojo, lleva una serpiente o un pequeño dragón. El animal del cinturón es el tigre.

Las cuatro deidades juntas significan "viento propicio y lluvia oportuna". Tomando el punto de vista del dios principal del templo: desde el interior hacia fuera, a partir de la izquierda es Chi Guo Tian, Guang Mu Tian, Duo Wen Tian y Zeng Chang Tian. Normalmente se pintan en las puertas secundarias.

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 65-66.

¹⁴² Instrumento musical chino de cuerda, parecido al laúd.



Figura 44. *Cuatro Reyes Celestiales* (四大天王), realizados por Chen Shou-Yi (陳壽彝) en 1971.¹⁴³

¹⁴³ Li, Qian-Lang 李乾朗 (1993). *Op. cit.*, pp. 143-144.

3.2.8 Cuatro Mariscales (四大元帥)

Los Cuatro Mariscales se llaman Kang(康), Zhao(趙), Kao(高) y Yin(殷), aunque pueden aparecer con diferentes nombres, originados en las leyendas. En muchos casos se les sustituye por otros personajes que inspiran una mayor veneración. Generalmente se escogen cuatro personajes de los Treinta y seis Oficiales y Generales. Suelen pintarse en las puertas del templo del Emperador Xuan Wu.¹⁴⁴

Características

Yin (殷), cara azul, tiene tres ojos, barba roja, sujeta un arma. Kao (高), cara roja con ojos de Fénix, sujeta una espada, de aspecto más distinguido de los cuatros, a veces porta un niño. Zhao (趙), cara negra, sujeta una espada. Kang (康), cara roja, sujeta una espada.

Tomando el punto de vista del dios principal del templo: desde el interior hacia fuera, a partir de la izquierda se representa a Kang, Zhao, Kao y Yin. Kang y Zhao siempre están en un lado, y Yin y Kao en el otro. Normalmente se pintan en las puertas secundarias del templo de los emperadores.



Figura 45. Los Mariscales Kao y Yin, realizados por Pan Li-Shui (潘麗水) en 1974.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001 *Op. cit.*, p. 66.

¹⁴⁵ Xu, Ming-Fu 徐明福 (1996). *Op. cit.*, p. 124.



Figura 46. *Cuatro Mariscales* (四大元帥), realizados por Pan Li-Shui (潘麗水) en 1970.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2011). *Exuberantes Pinturas. Pan Li Shui 豐美·彩繪·潘麗水*. Taipei: Consejo para los Asuntos Culturales, Yuan Ejecutivo, pp. 90-91.

3.2.9 Cuatro Reyes de los Espíritus (四大鬼王)

Son cuatro generales del Patriarca Qingshui (清水祖師): Chang (張), Huang (黃), Su (蘇), Lee (李). Su origen se encuentra en una leyenda en la que se cuenta que Cuatro Reyes de los Espíritus fueron sometidos por el Patriarca Qingshui, debido a que perdieron frente al Patriarca en un certamen de magia. Por eso sólo deberían pintarse en las puertas de los templos dedicados a este Patriarca. Pero debido a que se les denomina "Cuatro Reyes de los Espíritus", a veces también se pintan en las puertas de los templos en los que se rinde culto a las deidades que gobiernan los espíritus.¹⁴⁷



Figura 47. *Cuatro Reyes de los Espíritus* (四大鬼王), realizados por Pan Li-Shui (潘麗水) en 1974.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, p. 66.

¹⁴⁸ Xu, Ming-Fu 徐明福 (1996). *Op. cit.*, pp. 126-127.

Características

Los colores de las caras de Chang (張), Huang (黃), Su (蘇), Lee (李) son, respectivamente, gris, verde, azul, y rojo. Excepto los colores de las caras, no tienen características distintivas. Dependiendo de las preferencias del pintor, con frecuencia se representan con colmillos en sus bocas. No solamente llevan armas, a veces también portan objetos simbólicos budistas en sus manos.



Figura 48. *Cuatro Reyes de los Espíritus*, realizados por Pan Li-Shui (潘麗水) en 1966.¹⁴⁹

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 138-139.

3.2.10 Veinticuatro Períodos Solares (二十四節氣)¹⁵⁰

Representan las "veinticuatro estaciones": en el calendario tradicional del este de Asia, se trata de veinticuatro divisiones de 15° en la trayectoria del Sol a lo largo de la eclíptica. Cada período tiene una duración de unos quince días.

Características

Los nombres y los significados de los Veinticuatro Períodos Solares son los que se indican a continuación (todas las fechas se refieren al calendario solar).

Enero: *Lichun* (立春) que significa el comienzo de la primavera, el 4 o 5 de febrero. La figura representada es un oficial que blande un abanico. *Yushui* (雨水) cuando se manifiesta la lluvia, que comienza hacia el 20 de febrero. La figura es el Rey Dragón que sujeta el Hu.

Febrero: *Jingzhi* (驚蟄) que significa el despertar de los insectos, que comienza hacia el 5 o 6 de marzo. La figura es el dios del Trueno que sujeta un hacha. *Chunfeng* (春分) es el equinoccio de primavera, que comienza hacia el 20 de marzo. La figura representada es una dama que lleva un abanico.

Marzo: *Qingming* (清明) que significa la "luz pura", que comienza hacia el 5 de abril cuando se visitan y limpian las tumbas¹⁵¹. El representante es el dios Bai Wuchang (白無常) que domina el mundo de los espíritus, también llamado Blanca Impermanencia. *Guyu* (穀雨) es la lluvia para la siembra de cereales (hacia el 20 de abril). La figura representada es un sacerdote taoísta que esparce el agua con una bacía hecha de sauce.

Abril: *Lixia* (立夏) que significa el comienzo del verano, el 6 o 7 de mayo. La figura es un general que sujeta una lanza. *Xiaoman* (小滿), las espigas medio llenas, a un mes del solsticio de verano, hacia el 21 de mayo. La figura representada es un incompetente oficial que toma una pipa y un abanico.

¹⁵⁰ Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, pp. 66-67.

¹⁵¹ La Fiesta de *Qingming* (清明節), también llamada el Día de los antepasados o el Día de la limpieza de las tumbas, es una fiesta tradicional china celebrada 104 días después del solsticio de invierno, normalmente hacia el 4 o 5 de abril.

Mayo: *Mangzhong* (芒種) que significa que maduran los granos de arroz, que comienza hacia el 6 de junio. La figura es el dios de los cereales que controla el crecimiento de la vida de las plantas, sujetando una hoja de algún cereal. *Xiazhi* (夏至), el solsticio de verano, el 21 o 22 de junio. La figura representada es un sabio que pisa una rueda con llamaradas.

Junio: *Xiaoshu* (小暑) que significa "pequeño calor", que empieza hacia el 7 de julio. La figura representada es un pequeño espíritu que alza un brasero de pequeñas dimensiones. *Dashu* (大暑), "grandes calores", que comienza hacia el 23 de julio. La figura representada es un espíritu más grande que alza un brasero de mayores dimensiones.

Julio: *Liqiu* (立秋) que significa el comienzo del otoño, el 8 o 9 de agosto. La figura representada es un general. *Chushu* (處暑) significa el fin de la canícula, que comienza hacia el 23 de agosto. La figura es un general que esgrime una espada.

Agosto: *Bailu* (白露), el rocío blanco, que comienza hacia el 7 de septiembre. La figura representada es un erudito que porta una espada en la espalda. *Qiu-feng* (秋分) es el equinoccio de otoño, el 23 o 24 de septiembre. La figura representada es una dama que sujeta un rollo.

Septiembre: *Hanlu* (寒露), el rocío frío, que comienza hacia el 8 o 9 de octubre del calendario solar. La figura es un paladín que sujeta una espada. *Shuangjiang* (霜降), la helada blanca, que comienza hacia el 23 de octubre. El representante es un guerrero que esgrime un cuchillo.

Octubre: *Lidong* (立冬) el comienzo del invierno, el 7 u 8 de noviembre. La figura representada es un general. *Xiaoxue* (小雪) significa "pequeña nevada", un mes antes del solsticio de invierno, hacia el 22 de noviembre. La figura es un guerrero que sujeta una bandera de oración.

Noviembre: *Daxue* (大雪), que significa la "gran nevada" que comienza hacia el 7 de diciembre del calendario solar. La figura representada es un guerrero que blande una bandera grande. *Dongzhi* (冬至) es el solsticio de invierno, el 21 o 22

de diciembre. La figura es un erudito que sujeta un rollo.

Diciembre: *Xiaohan* (小寒), que significa "pequeño frío", a los 15 días del solsticio de invierno, hacia el 6 de enero. La figura representada es el dios Hei Wuchang (黑無常) que domina el mundo de los espíritus, también llamado Negra Impermanencia. *Dahan* (大寒) significa "gran frío", que empieza hacia el 21 de enero. La figura representada es un espíritu grande que levanta un bloque de hielo.

En cada hoja de las puertas se pintan seis Períodos Solares.



Figura 49. *Veinticuatro Períodos Solares* (二十四節氣), obra pintada por Lin Jian-Feng (林劍峰) en 1992.¹⁵²

¹⁵² Kang, Nuo-Xi 康銘錫 (2013). *Op. cit.*, pp. 188-189.

3.2.11 Treinta y seis Oficiales y Generales (三十六官將)¹⁵³

Son oficiales y generales famosos en las leyendas o en la historia de la antigua China. Tanto los hombres como las mujeres, en diferentes estilos, cada uno tiene su propia montura. En cada hoja de las puertas se pintan nueve Oficiales y Generales siguiendo una forma de zigzag y ordenados de arriba hacia abajo. Se alinean sobre un fondo de nubes blancas.

Características

En la hoja derecha de la puerta de la derecha se pintan los personajes siguientes:

Mariscal Yang (楊元帥): monta un perro y blande una lanza.

Mariscal Wang (王元帥): monta un caballo.

Mariscal Deng (鄧元帥): monta un dragón con un rostro humano y un pico de pájaro.

Xiangú¹⁵⁴ He¹⁵⁵ (何仙姑): monta un faisán.

Xiangú Ji (紀仙姑): monta una grulla, sujetando una espada.

General Suo (鎖大將): su apellido Suo (鎖) significa una cerradura, por lo que lleva una cerradura y monta un leopardo.

General Fu (縛大將): su apellido Fu (縛) significa "agarrotar", por lo que sujeta una cuerda y monta un elefante.

General Long (龍大將): monta un caballo.

Sheren¹⁵⁶ Kang (康舍人): monta un león.

En la hoja izquierda de la puerta de la derecha se pintan los personajes siguientes:

Mariscal Li (李元帥): monta un dragón.

¹⁵³ Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, pp. 67-68.

¹⁵⁴ Xiangú (仙姑) es una forma de denominar a las mujeres taoístas que consiguen la inmortalidad después de ejercitarse en la práctica de la virtud.

¹⁵⁵ He Xiangú (何仙姑) es el nombre por el que se conoce a una deidad taoísta de la mitología china cuyo verdadero nombre era He Qiong (何瓊). Vivió durante la dinastía Tang y es la única mujer del grupo de los ocho inmortales.

¹⁵⁶ Sheren (舍人) es una forma de denominar a los oficiales en la antigua China.

Mariscal Xin (辛元帥): monta un león y sujeta un rollo.

Oficial Malong (馬龍官): monta un unicornio.

Xiang Qian (勤仙姑): monta un Fénix.

Xiang Li (李仙姑): monta un pavo real.

General Jia (枷大將): monta un tigre, llevando un grillete.

General Na (拿大將): monta un león, levantando una placa.

General Bi (必大將): monta un camello y lleva un par de cuchillos.

Sheren Jin (金舍人): monta una cabra de una cornamenta sola.

En la hoja derecha de la puerta de la izquierda se pintan los personajes siguientes:

Mariscal Zhao (趙元帥): monta un tigre y sujeta un arma antigua china.

Mariscal Yin (殷元帥): monta un unicornio.

Oficial Wuling (五靈官): monta un caballo.

Santo Xiao (蕭聖者): monta un asno, acompañado de una serpiente.

Santo Lian (連聖者): monta un perro.

General Daohai (倒海大將): su nombre Daohai (倒海) significa "verter el mar", por lo que se presenta llevando un plato en el acto de verter y monta un dragón.

General Shigui (食鬼大將): su nombre Shigui (食鬼) significa "comer los espíritus", por lo que se presenta devorando un espíritu. Monta un león.

Qieluo¹⁵⁷ Hu (虎伽羅): su apellido Hu (虎) significa "tigre", por lo que monta dicho animal.

Xianguan¹⁵⁸ Huang (黃仙官): monta un unicornio.

En la hoja izquierda de la puerta de la izquierda se pintan los personajes siguientes:

Mariscal Kang (康元帥): monta un caballo y sujeta un látigo.

Mariscal Kao (高元帥): monta un ciervo y alza un niño.

Mariscal Yue (岳元帥): monta un caballo.

¹⁵⁷ Qieluo (伽羅) es un término budista que se refiere a los seis reinos del samsara.

¹⁵⁸ Xianguan (仙官) es una forma de denominar a los hombres taoístas que consiguen la inmortalidad después de ejercitarse en la práctica de la virtud.

Santo Chang (張聖者): monta una cabra, llevando una serpiente.

Santo Liu (劉聖者): monta un toro.

General Yishan (移山大將): monta un ave y levanta una montaña.

General Tunjing (吞精大將): su nombre Tunjing (吞精) significa "comer los demonios", por eso se representa devorando un demonio y monta un tigre.

Qieluo Ma (馬伽羅): monta un caballo.

Xianguan Jiang (江仙官): monta un león.



Figura 50. *Treinta y seis Oficiales y Generales* (三十六官將), pintados por Pan Li-Shui (潘麗水) en 1969.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Xu, Ming-Fu 徐明福 (1996). *Op. cit.*, p. 110. Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2011). *Op. cit.*, p. 62

3.2.12 Setenta y dos Estrellas malignas (七十二地煞星)¹⁶⁰

Las Setenta y dos Estrellas malignas (七十二地煞星) provienen de las leyendas de la antigua China, en especial de la novela clásica *A la orilla del agua*. Cada estrella se representa con un personaje, un oficial o un general, de pie o montando un animal. Relativamente pocos pintores representaban este tema. A partir del trabajo de campo y de la información bibliográfica, sólo se han localizado dos obras con este tema. La primera, realizada por Pan Li-Shui (潘麗水) en el Templo de Wulong en Tainan¹⁶¹ y la segunda, pintada por Cai Cao-Ru (蔡草如) en el Templo de Jifu, también en Tainan.

Normalmente el aspecto de cada Estrella maligna está relacionado con personajes de las leyendas.

¹⁶⁰ Kang, Nuo-Xi 康鍇錫 (2013). *Op. cit.*, pp. 186-187.

¹⁶¹ Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, p. 68.



Figura 51. *Setenta y dos estrellas malignas* (七十二地煞星), pintadas por Cai Cao-Ru (蔡草如) en 1965.

3.3 Pintores

Las técnicas, los sistemas decorativos y los estilos de las pinturas de los templos taiwaneses se importaron desde las provincias chinas de Fujian (福建) y Guangdong (廣東). Los emigrantes importaban los materiales desde sus pueblos e invitaban a los pintores a trasladarse también a Taiwán para realizar las pinturas de los templos. Estos pintores que se trasladaron desde China son denominados *Maestros de Tangshan*¹⁶² (唐山師父).¹⁶³

La mayoría de estos maestros de Tangshan venían desde poblaciones como Fujian o Guangzhou. A veces también provenían de Quanzhou (泉州), Chaozhou (潮州) y Zhejiang (浙江). Normalmente cuando finalizaban su trabajo, volvían a sus poblaciones de origen y pocas veces permanecían en Taiwán. Parece ser que estos pintores no enseñaban sus técnicas en Taiwán para no perder la oportunidad de nuevos trabajos.¹⁶⁴ No existe información acerca de estos maestros: ni acerca de cuándo se desplazaron a Taiwán, ni acerca de sus nombres o su historia. Durante mucho tiempo no existió un gran interés hacia el estudio de las pinturas tradicionales en los templos. En la actualidad, no se conserva nada de los registros relativos a este tema. Otra causa de la falta de información ha sido la desaparición de esas primeras pinturas debido a la falta de conservación o a la destrucción de los edificios.¹⁶⁵ Aunque los maestros de Tangshan no aceptaban aprendices durante su periodo de trabajo en Taiwán, siempre necesitaban algún ayudante para servir en las faenas. Estos ayudantes eran taiwaneses que terminaban aprendiendo las técnicas a través de su trabajo y, con el tiempo, conseguían formarse como pintores independientes.¹⁶⁶

¹⁶² Aquí la palabra Tangshan no se refiere a la ciudad de Tangshan en China. Sólo era una expresión para denominar a los pintores que se trasladaron desde China a Taiwán.

¹⁶³ Kang, Shao-Rong 康紹榮 (2010). *Historia de las pinturas de los templos en Tainan* 南瀛寺廟彩繪故事誌. Tainan: Departamento de Asuntos Culturales del Gobierno de Tainan, p. 43.

¹⁶⁴ Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, p. 34.

¹⁶⁵ Kang, Shao-Rong 康紹榮 (2010). *Op. cit.*, pp. 43-44.

¹⁶⁶ *Ibid.*

Después del Tratado de Shimonoseki (馬關條約)¹⁶⁷, Taiwán pasó a depender de Japón en 1895, lo que disminuyó las comunicaciones entre China y Taiwán y redujo el número de pintores que venían a trabajar en los templos de Taiwán. Sin embargo, la construcción de templos no se detuvo, por lo que la nueva situación creó la oportunidad para un desarrollo de los pintores taiwaneses.¹⁶⁸

La única información acerca de un maestro de Tangshan que se instaló en Taiwán, en la ciudad de Changhua (鹿港), fue la familia Guo (郭), que vino desde Quanzhou. Para algunos investigadores, la naturalización de la familia Guo fue el inicio de la historia de los pintores tradicionales de Taiwán.¹⁶⁹

Los mejores y más famosos pintores se concentraban en las primeras ciudades en desarrollarse en Taiwán: Tainan (府城), Lukang (鹿港) y Mengjia (艋舺). En estas ciudades existía un mayor desarrollo económico y también una mayor necesidad de aumentar el número de templos y palacios.¹⁷⁰

En los siguientes gráficos, se presentan los principales pintores de Taiwán. Las flechas negras o grises corresponden a la relación padre-hijo. Las flechas con línea discontinua a la relación maestro-aprendiz formal. Las flechas blancas a la relación maestro-aprendiz informal. Algunos no presentan estas relaciones lo que significa que sus orígenes y su formación son desconocidos.¹⁷¹

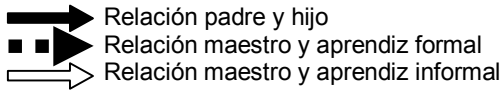
¹⁶⁷ El Tratado de Shimonoseki (馬關條約) fue un tratado de paz firmado el 17 de abril de 1895 entre China y Japón.

¹⁶⁸ Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, p. 34.

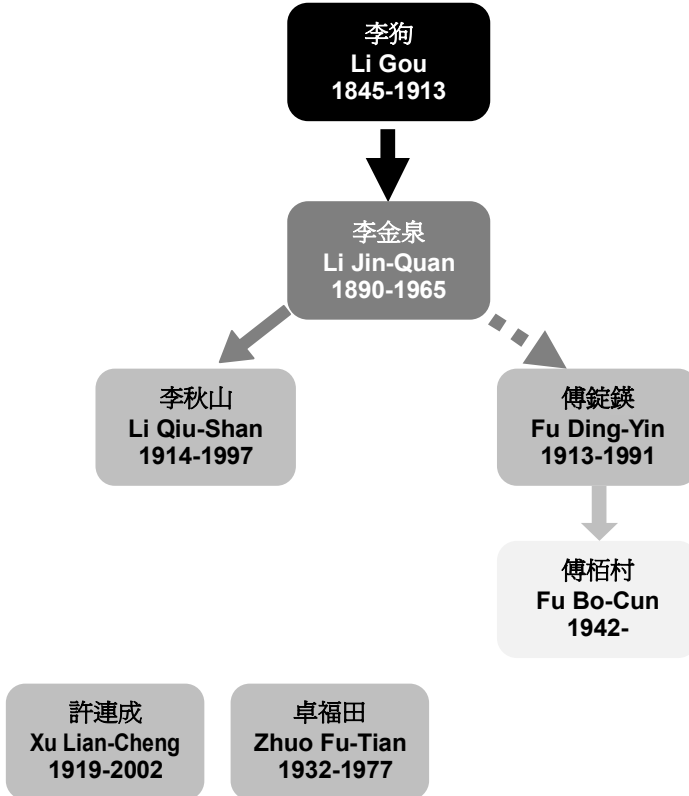
¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ Li, Qian-Lang 李乾朗 y Li, Yi-Xing 李奕興 (1993). *El estudio de las pinturas de las construcciones tradicionales en Taiwán 台灣傳統建築彩繪之調查研究*. Taipei: El Consejo para los Asuntos Culturales, Yuan Ejecutivo, p. 30.

¹⁷¹ Los datos de estos gráficos se recopilaron a partir de las siguientes publicaciones: Cai, Fei-Wen 蔡斐文 (2014). *Op. cit.* Cai, Ya-Hui 蔡雅蕙 (2012). *Pinturas elegantes: tras las pinturas de la familia Qiu de Hakka, investigando los orígenes de las pinturas tradicionales de Taiwán durante el periodo colonial japonés*. 彩藝風華:以客籍邱式彩繪家族為主, 探討日治時期臺灣傳統彩繪之源流. Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 y Guo, Mei-Fang 郭美芳 (2008). *Op. cit.* Li, Qian-Lang 李乾朗 (1993). *Op. cit.* Li, Yi-Xing 李奕興 (2013). *Op. cit.* Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*

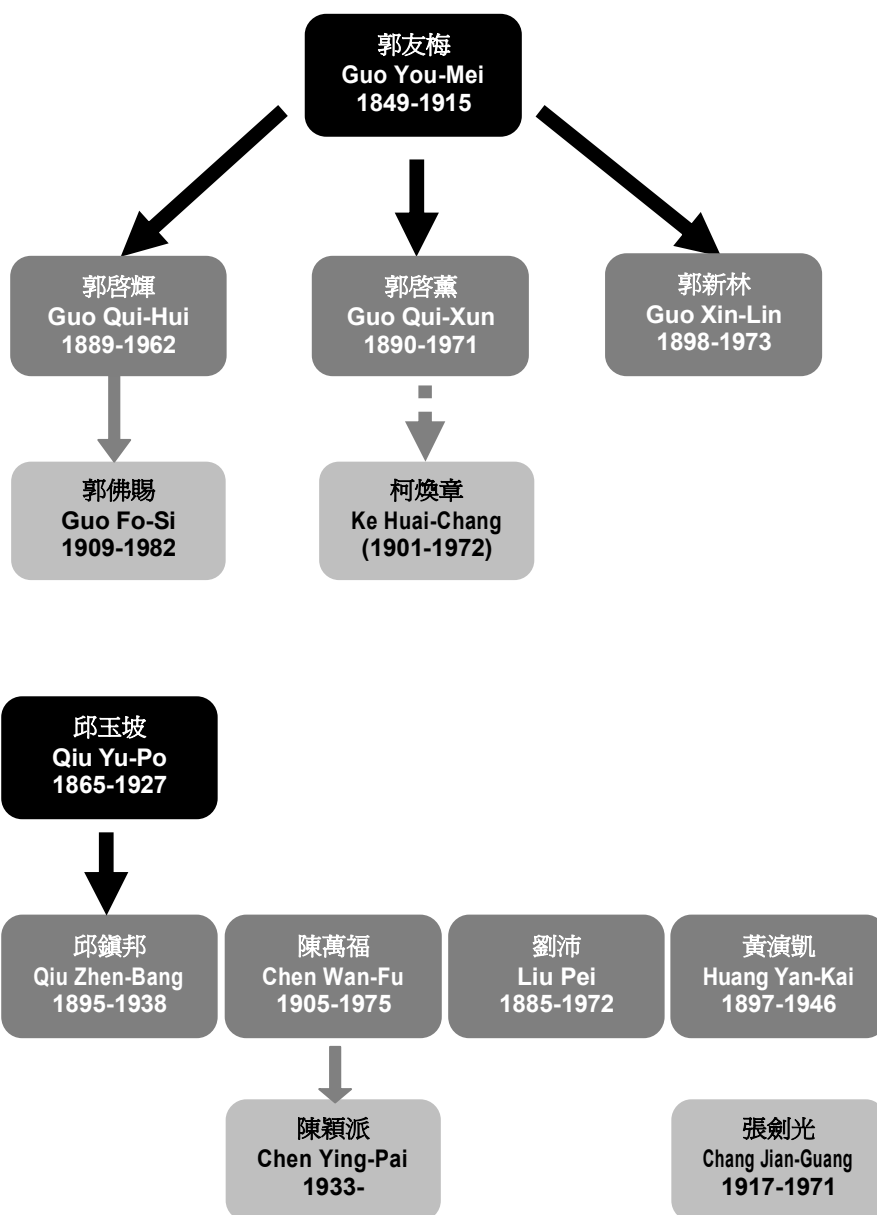


ZONA NORTE DE TAIWÁN¹⁷²

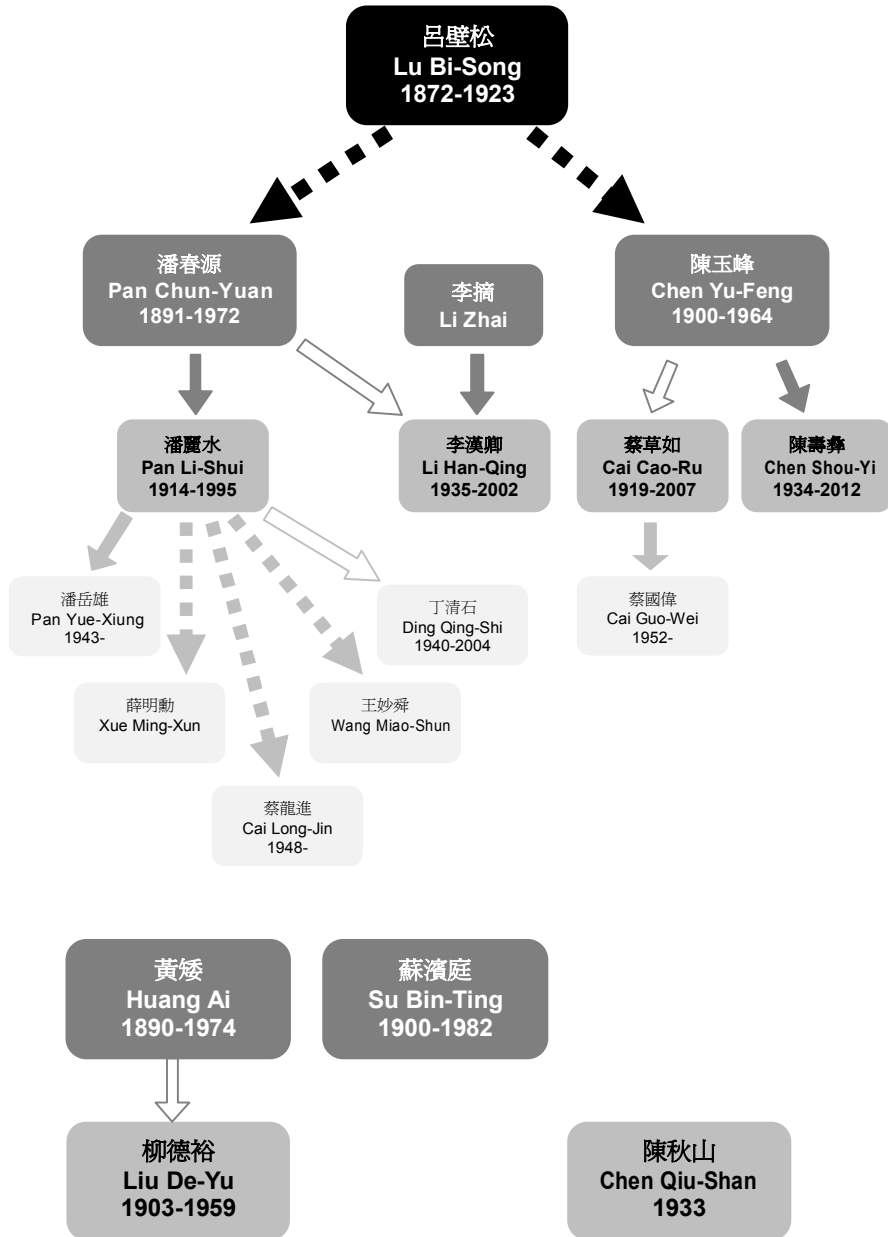


¹⁷² Los diferentes tonos de gris corresponden a pintores que han trabajado en un periodo histórico similar.

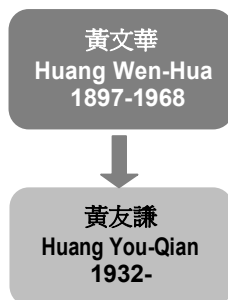
ZONA CENTRO DE TAIWÁN



ZONA SUR DE TAIWÁN



ISLAS DE PENGHU



Los pintores enseñaban las técnicas tradicionales a sus hijos o aprendices de manera oral, por lo que no existen documentos escritos en los que se hayan registrado las técnicas o materiales empleados. Con el paso del tiempo, los pintores han ido adaptando su forma de trabajar según sus propias preferencias, lo que ha desembocado en la desaparición de una forma de trabajar más tradicional. Hoy en día, muchos pintores, para ahorrar tiempo y dinero, utilizan materiales comerciales que sustituyen a los tradicionales. Sin embargo, en los últimos años ha comenzado a notarse un mayor interés en el estudio de las técnicas tradicionales. Tras algunas investigaciones, se han publicado varios trabajos¹⁷³ que explican las técnicas tradicionales, lo que es una inestimable ayuda en el registro de importantes datos para comprender el desarrollo del arte de Taiwán. Debido a que los conocimientos, las técnicas tradicionales, y sus aplicaciones se enseñaban principalmente de forma oral (no hay textos antiguos de las técnicas tradicionales aunque sí se han conservado imágenes de las figuras realizadas por los pintores, para que sus aprendices las practicasen), para investigar estos temas, es importante entrevistar a los pintores y trabajar

¹⁷³ Cai, Fei-Wen 蔡斐文 (2014). *Op. cit.* Chen, Ching-Hsiu 陳靜修 (2005). *Manufacture of the Enamel Coatings for Taiwan Traditional Architecture 台灣傳統建築彩繪塗料之研製*. Tesina de master. Taichung: Universidad Chung Hsing. Li, Hui-Yun 李會雲 (2009). "Study on the Function of One of Plaster's Materials - Tung Oil Stewing While Adding Tu Zi and Zhang Dan - in Ancient Architecture 古建彩繪地仗用桐油熬製時添加土籽和樟丹的作用研究" en *Journal of Cultural Property Conservation 文化資產保存學刊*, No.9, pp. 37-44.

con ellos. Aunque hoy en día en Taiwán ya no se encuentran las obras de los maestros de Tangshan, sí que se conservan pinturas realizadas con técnicas tradicionales, de las que se podrán conocer más detalles una vez sean analizadas.¹⁷⁴

Tradicionalmente los pintores no firmaban las obras (excepto si eran muy conocidos), sino que incluían sólo (y no siempre) los nombres de los donantes que habían pagado estas pinturas. El primer caso conocido, en el que un pintor firmó en las pinturas de los dioses en las puertas, fue en el templo de Tianhou en Lukang de Changhua (彰化鹿港天后宮). La firma se encuentra en los mangos de las armas de los dioses (en las puertas centrales): "R.O.C.¹⁷⁵ Verano de 1954. Osaka"¹⁷⁶, y "Guo, Dong respetuosamente; Lusi. Guo, Xin-Lin pintado"¹⁷⁷. De esta forma se indicaban datos como el lugar de realización, la fecha, y también los nombres y las poblaciones donde vivían o trabajaban tanto el pintor como el donante. Pero en este primer caso de firma de un pintor tradicional en las pinturas de un templo, no parece que haya sido tanto para documentar su autoría sino para agradecer las aportaciones de los donantes. El templo de Tianhou en Lukang fue reconstruido durante los años 1922-1936, pero no se pudo finalizar el trabajo debido al inicio de la guerra. Estos trabajos no se retomaron hasta 1954, cuando Guo Dong, un habitante de Lukang que había emigrado a Japón, donó el dinero para que el trabajo en las pinturas pudiera comenzar. El pintor anotó este suceso en las propias obras.

La primera de las firmas conocidas, en el formato habitual de nombre y fecha, es la del pintor Pan Li-Shui en 1964, en las pinturas de los dioses de la puerta

¹⁷⁴ Algunas pinturas, realizadas con las técnicas tradicionales, sí han sido analizadas en estos últimos años, aunque son muy pocas todavía. Lin Chun-Mei 林春美 *et al.* (2009). *El estudio y el proyecto de la restauración de las pinturas del monumento nacional del Templo de Longshan en Lukang* 國定古蹟鹿港龍山寺彩繪調查研究暨修復計畫. Graduate Institute of Conservation of Cultural Relics and Museology of Tainan National University of the Arts (2012). *Informe final e informe del proyecto de la restauración de la Residencia Oficial Gongbao* 宮保第結案報告暨修復工作報告書, (no publicado).

¹⁷⁵ Siglas de *Republic of China*, el nombre oficial de Taiwán.

¹⁷⁶ Texto original: 中華民國甲午夏大阪市.

¹⁷⁷ Texto original: 郭棟敬謝, 鹿溪郭新林繪.

central del templo de Liwang de Tainan (台南厲王壇). La firma se encontraba en la bolsa en la que Qin Shu-Bao (秦叔寶) porta su arco.¹⁷⁸

Actualmente los pintores firman con su nombre o con un sobrenombre y la fecha. A veces, al lado de la firma se indica también el nombre de su taller, el número de teléfono, y la dirección, como un pequeño anuncio publicitario. Este es el caso, por ejemplo, de los pintores Li Deng-Sheng (李登勝) y Fu Bo-Cun (傅栢村).

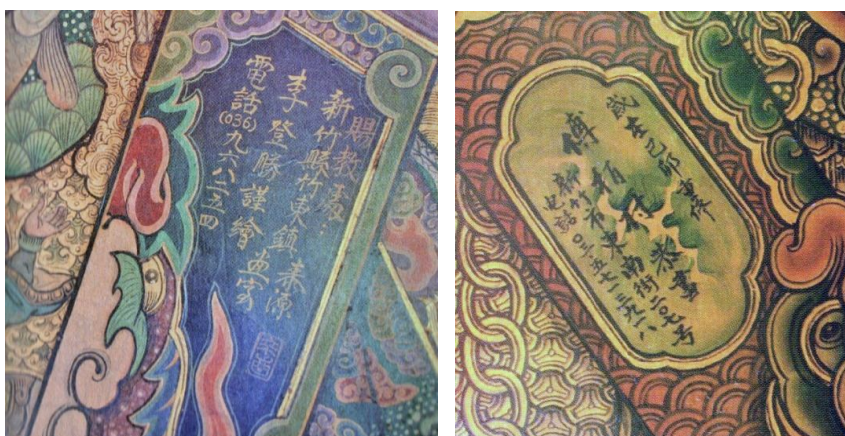


Figura 52. Detalles de dos obras en las que los pintores no solamente firmaron con su nombre y fecha, sino que también incluyeron su dirección y el número de teléfono.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Li, Yi-Xing 李奕興 (2013). *Op. cit.*, p. 78.

¹⁷⁹ La traducción del texto de la imagen izquierda: "Comentarios Oficina, Zhudong Township, condado de Hsinchu, el taller de pintura Taiyuan, Li Deng-Sheng pintado con respeto, teléfono (036)968254". Imagen tomada de Kang, Nuo-Xi 康鏞錫 (2013). *Op. cit.*, p. 262. La traducción del texto de la imagen derecha: "Se repintó en 1999, Fu Bo-Cun pintado con respeto, calle de Dongnan, No. 207, Hsinchu. Teléfono 03, 5713918". Imagen tomada de Li, Yi-Xing 李奕興 (2013). *Op. cit.*, p. 78.

4. EL PINTOR CAI CAO-RU

4.1 Biografía

Cai Cao-Ru¹⁸⁰ nació en 1919 en Tainan. Después de 1920, el gobierno colonial japonés estableció un orden político buscando una asimilación de la sociedad taiwanesa. Se trata de un periodo en el que Taiwán comenzó una modernización gradual, con una notable mejoría de la situación económica y social. Cai Cao-Ru creció en una atmósfera de modernización occidental que le influyó profundamente, algo que se haría evidente en el estilo y la forma de sus pinturas que combinaron elementos orientales y occidentales. Fue un pintor que se movió con fluidez, y con grandes resultados, entre la pintura tradicional taiwanesa y los estilos más occidentales.¹⁸¹

Su padre, Cai Zhen-Kun (蔡振昆), era un artesano que podía dibujar todo tipo de patrones en cobre. Su madre, Chen Ming-Hua (陳明花), era la hermana mayor del pintor tradicional Chen Yu-Feng (陳玉峰). Su madre se especializó en el bordado y también trabajaba en las fábricas de porcelana para pintar los patrones. Debido a que los padres trabajaban en tareas asociadas con las técnicas tradicionales, Cai Cao-Ru estaba familiarizado con éstas desde la infancia y mostró pronto interés en pintar. A los ocho años ya mostraba un gran talento para la pintura, participaba en concursos y fue premiado varias veces.¹⁸²

A partir de 1937 Cai Cao-Ru fue alumno de Chen Yu-Feng con el objetivo de aprender la forma de realizar las pinturas tradicionales de los templos. Chen Yu-Feng le encargó la ejecución de unas pinturas de los dioses en las puertas de un templo que se situaba en Kaohsiung (aunque se desconoce el templo concreto).¹⁸³ Para ampliar su educación artística, en 1943 se trasladó a Japón. Desde 1943 hasta 1946 estudió en la Escuela Kawabata de pintura, en la que

¹⁸⁰ Su nombre era Jin-Tian 錦添. En 1953 se cambió el nombre. Lin, Chung-Ju 林仲如 (2004). *Op. cit.*, p. 20.

¹⁸¹ Museo Nacional de Bellas Arte de Taiwán 國立臺灣美術館 (2009). *Op. cit.*, p. 6.

¹⁸² *Ibid.*, pp. 6-7.

¹⁸³ Lin, Chung-Ju 林仲如 (2004). *Op. cit.*, p. 20.

realizó su aprendizaje formal en el campo de la pintura. Cai Cao-Ru llegó a Japón en un momento muy difícil. Trabajaba por la mañana y estudiaba por la tarde. Sin embargo, en este periodo de la guerra, Japón con frecuencia se encontraba bajo los ataques aéreos aliados y la vida cotidiana resultaba muy complicada. La Escuela Kawabata fue destruida en uno de los bombardeos. Tras la rendición de Japón y la ocupación norteamericana, Cai Cao-Ru consiguió un trabajo relacionado con la producción artística en un club de militares estadounidenses. En 1946 volvió a Taiwán y empezó a realizar, junto a su tío, pinturas tradicionales en los templos. Desde entonces empezó a crecer su popularidad, pintando muchas obras en los templos.¹⁸⁴

Algo que diferenció a Cai Cao-Ru del resto de pintores tradicionales era, además de su alto nivel técnico, la influencia de la pintura occidental (sobre todo mostró un gran interés por los paisajes y retratos), así como también de las pinturas de estilo *Nihonga*.¹⁸⁵



Figura 53. Cai Cao-Ru dibujando un boceto.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Museo Nacional de Bellas Arte de Taiwán 國立臺灣美術館 (2009). *Op. cit.*, pp. 7-8.

¹⁸⁵ *Nihonga* es un tipo de pinturas de estilo japonés.

¹⁸⁶ Cai Guo-Wei 蔡國偉 (2009). "Cai Cao-Ru pintaba templos, pintaba la vida 蔡草如 彩繪寺廟彩繪人生" [fotografía, color], en *NEW EPOCH WEEKLY*. <<http://www.epochweekly.com/b5/132/6645.htm>> [Consulta: 16 de abril de 2015]

Cai Cao-Ru fue un pintor muy prolífico. Participó en un buen número de concursos y exposiciones, obteniendo muchos premios (se incluyen en el Anexo III). Realizó todo tipo de pinturas tradicionales para los templos como las pinturas de los dioses en las puertas, pinturas murales, pinturas sobre las vigas, y diseños para los relieves de madera y las pinturas sobre piedra.

Durante la última etapa de su vida realizó un buen número de pinturas de estilo japonés (*Nihonga*) además de dibujos al natural, retratos de Buda y de las deidades tradicionales. Cai Cao-Ru dejó de realizar pinturas en los templos cuando tenía unos sesenta años, debido al disgusto que le causaba que estas pinturas siempre acabasen siendo repintadas en su totalidad, incluso cuando aún estaban en buen estado.¹⁸⁷

Hay que señalar que Cai Cao-Ru también repintó obras de otros pintores. Era algo muy habitual y prácticamente todos los pintores realizaban este tipo de intervenciones. Sin embargo, Cai Cao-Ru no aprobaba que obras que habían sido ejecutadas con un gran esfuerzo fueran repintadas aún estando en un buen estado de conservación. En estos casos, Cai Cao-Ru se negaba a rehacer las obras como, por ejemplo, las pinturas de los dioses del templo de Lingyou (Tainan) (台南靈祐宮)¹⁸⁸.

Algunas de las obras más representativas y famosas de Cai Cao-Ru que todavía se conservan en los templos son las pinturas murales del templo de Daxian en Guanziling (Tainan) (台南關仔嶺大仙寺), realizadas en 1965; las pinturas de los dioses en las puertas del templo de Zhenxing en Chiale (Tainan) (台南佳里震興宮), realizadas en 1967; las pinturas de los dioses en las puertas del templo de Peitian en Putz (Chiayi) (嘉義朴子配天宮), realizadas en 1967; la sala ancestral de Xu (Tailandia) (泰國徐氏宗祠), realizadas en 1970; las pinturas

¹⁸⁷ Lin, Chung-Ju 林仲如 (2004). *Op. cit.*, p. 35.

¹⁸⁸ Según afirmó Cai Guo-Wei, las pinturas de los dioses en las puertas del templo de Lingyou habían sido realizadas por Cai Cao-Ru. Después de 12 años, las pinturas aún estaban en buen estado, pero el comité del templo le pidió a Cai Cao-Ru que las repintase, aunque éste se negó. Al final fueron repintadas en su totalidad por Chen Shou-Yi.

de los dioses en las puertas y las pinturas murales del templo de Kaiyuan (Tainan) (台南開元寺), realizadas en 1972 y 1982.¹⁸⁹

Cai Cao-Ru falleció el 6 de junio de 2007.



Figura 54. Autorretrato de Cai Cao-Ru (1938).¹⁹⁰

4.2 Entrevista con Cai Guo-Wei

Para conocer de forma más cercana la personalidad y el trabajo de Cai Cao-Ru, la autora entrevistó a su hijo, Cai Guo-Wei, el 12 de septiembre de 2014. A continuación se ofrece, de forma resumida, una selección de los datos más importantes, aunque la transcripción traducida de la entrevista completa se adjunta en el Anexo I.

- Cai Cao-Ru era contratado específicamente para realizar las pinturas en los templos como las pinturas de las puertas, las pinturas murales o las pinturas sobre las vigas. Normalmente los materiales eran preparados por el contratista del proyecto del templo, especializado en la construcción tradicional. Las composiciones se solían realizar con, aproximadamente,

¹⁸⁹ Museo Nacional de Bellas Arte de Taiwán 國立臺灣美術館 (2009). *Op. cit.*, pp. 17-20.

¹⁹⁰ Lin, Chung-Ju 林仲如 (2004). *Op. cit.*, p.15.

siete u ocho colores de las pinturas de la marca *Rainbow* (pinturas oleosas para construcción). Pero debido a la importancia de las manos y las caras en la composición pictórica, Cai Cao-Ru solía utilizar materiales preparados por él mismo: pigmentos mezclados con aceite de tung cocido. Después de acabar las pinturas, la preparación y aplicación de una capa de protección eran tarea de los otros maestros.

- Cai Cao-Ru realizó también muchos diseños y croquis (a escala 1:1) de los dioses de las puertas para los carpinteros que ejecutaban las tallas en relieve. La mayoría de estos croquis han sido donados al Museo Nacional de Bellas Artes de Taiwán (Taichung).

- Aportó también información muy reveladora acerca de pinturas en las puertas realizadas por su padre que ya no se conservaban en la actualidad. Señaló, por ejemplo, el templo de Sanshanguowang en Yancheng (Kaohsiung) (高雄鹽程三山國王廟), el templo de Hai'an (Tainan) (台南海安宮), el templo de Sanguandadi (Tainan) (台南三官大帝廟) o el templo de Matsu (Tainan) (台南媽祖樓), entre otros.

4.3 Características de sus obras

Un interesante aspecto del trabajo creativo de Cai Cao-Ru es que raras veces utilizaba el mismo diseño para realizar una pintura de los dioses. A diferencia de otros pintores que solían repetir un mismo dibujo en varios templos para ahorrar tiempo, los diseños de Cai Cao-Ru solían ser originales. Un amigo de Cai Cao-Ru, Chang Shen-Xi (張伸熙), afirmaba que "Aunque Cai Cao-Ru realiza obras en los templos, las trata como una creación artística".¹⁹¹

Durante la entrevista, Cai Guo-Wei aportó un dato muy interesante acerca de la forma de realizar la composición de las figuras por parte de Cai Cao-Ru. A éste le preocupaban mucho las relaciones proporcionales entre la cara y el cuerpo. Cai Cao-Ru pensaba que para los orientales la proporción debía ser de

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 33.

1:6.5 o 1:7. Además, debido a que los dioses pintados en las puertas tienen un carácter protector, la posición del cuerpo y, en especial, de sus pies es importante para otorgarles un efecto de fuerza y seguridad. Una figura con una postura inestable no parecerá tener la capacidad de proteger el templo. Cai Cao-Ru no le interesaban tanto los elementos ornamentales de la composición como, por ejemplo, en los ropajes, sino conseguir un efecto general majestuoso.¹⁹²

Si se comparan las pinturas de los dioses de Cai Cao-Ru con las de otros pintores, se puede observar que las caras de los dioses realizadas por Cai Cao-Ru poseen una combinación de elementos estilísticos característicos. Los rasgos no suelen ser muy lineales, más bien suaves, algo difuminados y con un efecto de tridimensionalidad. La forma de los rostros es más bien cuadrangular. Las expresiones faciales no son exageradas, no son demasiado teatrales. Las características distintivas de las obras de Cai Cao-Ru son más evidentes si se efectúa una comparación con las realizadas por otros pintores.

En las siguientes figuras se comparan las características de los rostros de los dioses realizados por 10 diferentes pintores.

Liu Pei (劉沛)	Guo Xin-Lin (郭新林)	Chen Yu-Feng (陳玉峰)
Ke Huai-Chang (柯煥章)	Cai Cao-Ru (蔡草如)	Pan Li-Shui (潘麗水)
Xu Lian-Cheng (許連成)	Chen Shou-Yi (陳壽彝)	Huang You-Qian (黃友謙)
		Chen Qiu-Shan (陳秋山) [eunucos, hadas y sirvientas]

Tabla 1. En esta tabla se indican los nombres de los pintores que realizaron los rostros de las deidades que se muestran en las siguientes figuras. En todos los casos, la imagen pintada por Cai Cao-Ru aparece con el número 5.

¹⁹² *Ibid.*, pp. 33-34.



Figura 55. Representaciones del rostro del dios Qin Shu-Bao (秦叔寶).¹⁹³

¹⁹³ (1.) Li, Yi-Xing 李奕興 (2013). *Op. cit.*, p. 96.; (2.) Imagen obtenida por la autora en la Sala ancestral de la Familia Lin (Taichung) (台中林氏宗祠); (3.) Kang, Nuo-Xi 康銘錫 (2013). *Op. cit.*, p. 48.; (4.) Lin, Carlos (2012). "Dios de puerta" [fotografía, color], en *Blogger*. <http://bachbeethoven.blogspot.com.es/2012/09/blog-post_22.html> [Consulta: 12 de abril de 2015]; (5.) Imagen obtenida por la autora en el templo de Zhenxing en Chiale (Tainan) (台南佳里震興宮); (6.) Kang, Nuo-Xi 康銘錫 (2013). *Op. cit.*, p. 270.; (7.) Taipei Ren 台北人 (2013). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Xuite*. <<http://blog.xuite.net/b5401015/twblog/89090979-%E9%96%80%E7%A5%9E%EF%BC%9A%E8%A8%B1%E9%80%A3%E6%88%90>> [Consulta: 12 de abril de 2015]; (8.) Imagen obtenida por la autora en el templo de Xingji (Tainan) (台南興濟宮); (9.) "Huang You-Qian, El conservador de las técnicas de las pinturas tradicionales 黃友謙 傳統彩繪技術保存者". *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=IBNzmakpODM>> [Consulta: 22 de abril de 2015]



Figura 56. Representaciones del rostro del dios Yu-Chi Gong (尉遲恭).¹⁹⁴

¹⁹⁴ (1.) Li, Yi-Xing 李奕興 (2013). *Op. cit.*, p. 96.; (2.) Imagen obtenida por la autora en la Sala ancestral de la Familia Lin (Taichung) (台中林氏宗祠); (3.) Kang, Nuo-Xi 康諾錫 (2013). *Op. cit.*, p. 49.; (4.) Lin, Carlos (2012). "Dios de puerta" [fotografía, color], en *Blogger*. <http://bachbeethoven.blogspot.com.es/2012/09/blog-post_22.html> [Consulta: 12 de abril de 2015]; 5. Imagen obtenida por la autora en el templo de Zhenxing en Chiale (Tainan) (台南佳里震興宮); (6.) Kang, Nuo-Xi 康諾錫 (2013). *Op. cit.*, p. 271.; (7.) Taipei Ren 台北人 (2013). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Xuite*. <<http://blog.xuite.net/b5401015/twblog/89090979-%E9%96%80%E7%A5%9E%EF%BC%9A%E8%A8%B1%E9%80%A3%E6%88%90>> [Consulta: 12 de abril de 2015] (8.) Imagen obtenida por la autora en el templo de Xingji (Tainan) (台南興濟宮); (9.) "Huang You-Qian, El conservador de las técnicas de las pinturas tradicionales 黃友謙傳統彩繪技術保存者". *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=IBNzmapODM>> [Consulta: 22 de abril de 2015]



Figura 57. Representaciones del rostro de los oficiales.¹⁹⁵

¹⁹⁵ (1.) Li, Yi-Xing 李奕興 (2013). *Op. cit.*, p. 107; (2.) Imagen obtenida por la autora en el templo de Longshan de Lukang (Changhua) (彰化鹿港龍山寺); (3.) Zhuang, Han-Ru 莊涵如 (2012). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Pixnet*. <<http://ext.pimg.tw/lu6627/1320144812-1387582546.jpg>> [Consulta: 12 de abril de 2015]; (4.) Lin, Carlos (2012). "Dios de puerta" [fotografía, color], en *Blogger*. <http://bachbeethoven.blogspot.com.es/2012/09/blog-post_22.html> [Consulta: 12 de abril de 2015]; (5.) Imagen obtenida por la autora en el templo de Zhenxing en Chialee (Tainan) (台南佳里震興宮); (6.) Imagen obtenida por la autora en el templo de Chenghuang (Tainan) (台南城隍廟); (7.) Taipei Ren 台北人 (2013). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Xuite*. <<http://blog.xuite.net/b5401015/twblog/89059661-%E7%B0%AA%E8%8A%B1%E6%99%89%E7%88%B5%EF%BC%9A%E8%98%86%E6%B4%B2%E6%9D%8E%E5%AE%85>> [Consulta: 12 de abril de 2015]; (8.) Li, Yi-Xing 李奕興 (2013). *Op. cit.*, p. 223; (9.) Li, Yi-Xing 李奕興 (2013). *Op. cit.*, p. 225.

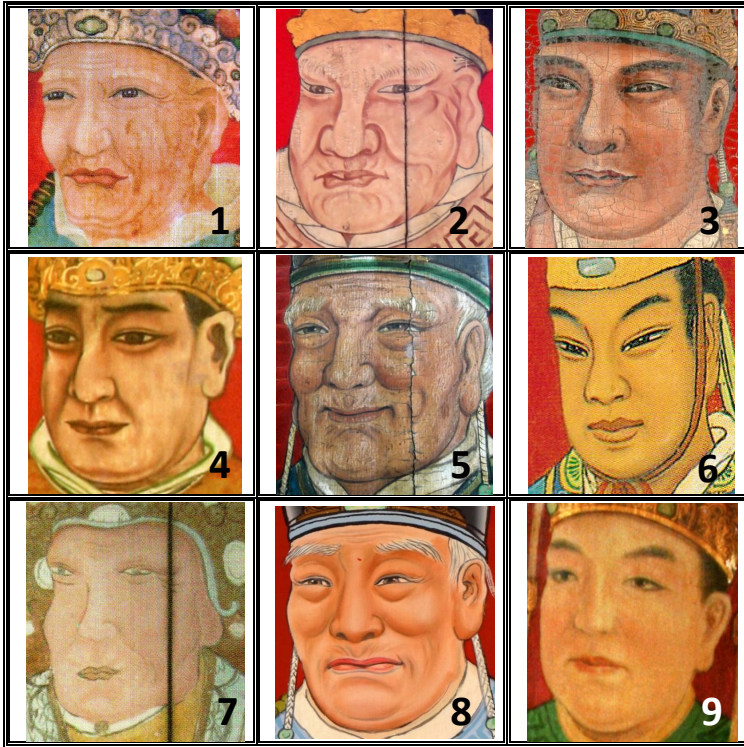


Figura 58. Representaciones del rostro de los eunucos.¹⁹⁶

¹⁹⁶ (1.) Li, Yi-Xing 李奕興 (2013). *Op. cit.*, p. 101; (2.) Imagen obtenida por la autora en la Sala ancestral de la Familia Lin (Taichung) (台中林氏宗祠); (3.) Taipei Ren 台北人 (2012). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Xuite*. <[http://blog.xuite.net/b5401015/twblog/89130226-%E9%BA%BB%E8%B1%86%E8%AD%B7%E6%BF%9F%E5%AE%AE%EF%BC%9A%E9%96%80%E7%A5%9E\(2\)%E5%8A%A0%E5%86%A0%E6%99%89%E7%A5%BF](http://blog.xuite.net/b5401015/twblog/89130226-%E9%BA%BB%E8%B1%86%E8%AD%B7%E6%BF%9F%E5%AE%AE%EF%BC%9A%E9%96%80%E7%A5%9E(2)%E5%8A%A0%E5%86%A0%E6%99%89%E7%A5%BF)> [Consulta: 12 de abril de 2015]; (4.) Li, Yi-Xing 李奕興 (2013). *Op. cit.*, p.139; (5.) Imagen obtenida por la autora en el templo de Peitian en Putz (Chiayi) (嘉義朴子配天宮); (6.) Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2011). *Op. cit.*, p. 76; (7.) Li, Yi-Xing 李奕興 (2013). *Op. cit.*, p. 87; (8.) A-Zhong 阿中 (2013). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Pixnet*. <<http://yawjong.pixnet.net/blog/post/38358335>> [Consulta: 12 de abril de 2015]; (9.) Li, Yi-Xing 李奕興 (2013). *Op. cit.*, p. 213.



Figura 59. Representaciones del rostro de las hadas o sirvientas.¹⁹⁷

¹⁹⁷ (1.) Li, Yi-Xing 李奕興 (2013). *Op. cit.*, p. 98.; (2.) Imagen obtenida por la autora en el templo de Tianhou en Lukang (Changhua) (彰化鹿港天后宮); (3.) Kang, Nuo-Xi 康銘錫 (2013). *Op. cit.*, p. 151; (4.) Chang, Jin-Rong 張晉榮 (2012). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Blogger*. <<http://dragonying.blogspot.com/2012/02/1920.html>> [Consulta: 12 de abril de 2015]; (5.) Kang, Nuo-Xi 康銘錫 (2013). *Op. cit.*, p. 140; (6.) Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2011). *Op. cit.*, p. 58; (7.) Kang, Nuo-Xi 康銘錫 (2013). *Op. cit.*, p. 149; (8.) Imagen obtenida por la autora en el templo de Chaotian en Beigang (Yunling) (雲林北港朝天宮); (9.) Li, Yi-Xing 李奕興 (2013). *Op. cit.*, p. 212.



4.4 Selección de obras

A continuación se describen algunas de las principales obras de Cai Cao-Ru.

4.4.1 El templo de Zhenxing en Chiale (Tainan) (台南佳里震興宮)

El templo de Chiale Zhenxing está situado en Chiale (Tainan) y se construyó en 1723. El templo ha pasado por una serie de reconstrucciones totales y parciales. Su aspecto actual se debe a la reconstrucción de 1968. La deidad principal es el Patriarca Qingshui (清水祖師)¹⁹⁸. Desde 1985 ha pasado a tener la consideración de monumentos protegido según la legislación nacional y desde 1999 es un monumento civil de Tainan.¹⁹⁹

En este templo se encuentran las famosas figuras de cerámica de Yeh Wang (葉王)²⁰⁰ que se realizaron en 1862.²⁰¹ Las pinturas de los dioses en las puertas fueron pintadas por Cai Cao-Ru en 1967.²⁰²

La fecha de realización y la firma de Cai Cao-Ru se encuentran en la bolsa que contiene el arco de Qin Shu-Bao (秦叔寶). Tal como se puede ver en la figura 61, la imagen superior es la parte de la bolsa de arco y la imagen inferior es el detalle de la fotografía infrarroja. El texto es el siguiente: "掃去天災, 時在丁未孟秋, 草如作", que significa "Barrer los desastres, en julio del año 1967, realizado por Cao-Ru".

Las otras inscripciones relativas a la fecha y la firma del pintor se encuentran en la bolsa de flechas de Yu-Chi Gong (尉遲恭). Tal como se puede ver en la figura 62, la imagen con el recuadro rojo muestra el texto "招來百福, 歲於丁未年

¹⁹⁸ El término "Qingshui" significa "agua limpia". El Patriarca Qingshui, cuyo auténtico nombre era Chen Zhaoying (陳昭應) (1047-1101) fue un monje budista, considerado como una deidad del taoísmo.

¹⁹⁹ *Bureau of Cultural Heritage, Ministry of Culture of Taiwan*. <<http://www.boch.gov.tw/boch/frontsite/cultureassets/caseBasicInfoAction.do?method=doViewCaseBasicInfo&caseId=RA09602000230&version=1&assetsClassifyId=1.1&menuId=302>> [Consulta: 17 de mayo de 2015]

²⁰⁰ Yeh Wang (葉王), cuyo auténtico nombre era Yeh Lin-Zhi (葉麟趾) (1826-1887), está considerado como uno de los principales maestros en la realización de figuras de cerámica de la historia de Taiwán.

²⁰¹ *Bureau of Cultural Heritage, Ministry of Culture of Taiwan. Op. cit.*

²⁰² Lin, Chung-Ju 林仲如 (2004). *Op. cit.*, p. 100.

立秋", que significa "Atraer mucha suerte, Liqiu²⁰³ del año 1967". La imagen con el recuadro azul muestra la firma de Cai Cao-Ru ("草如寫").



Figura 60. Templo de Zhenxing en Chialee (Tainan) (台南佳里震興宮).

²⁰³ Liqiu (立秋) significa el comienzo del otoño, el 8 o 9 de agosto del calendario solar.

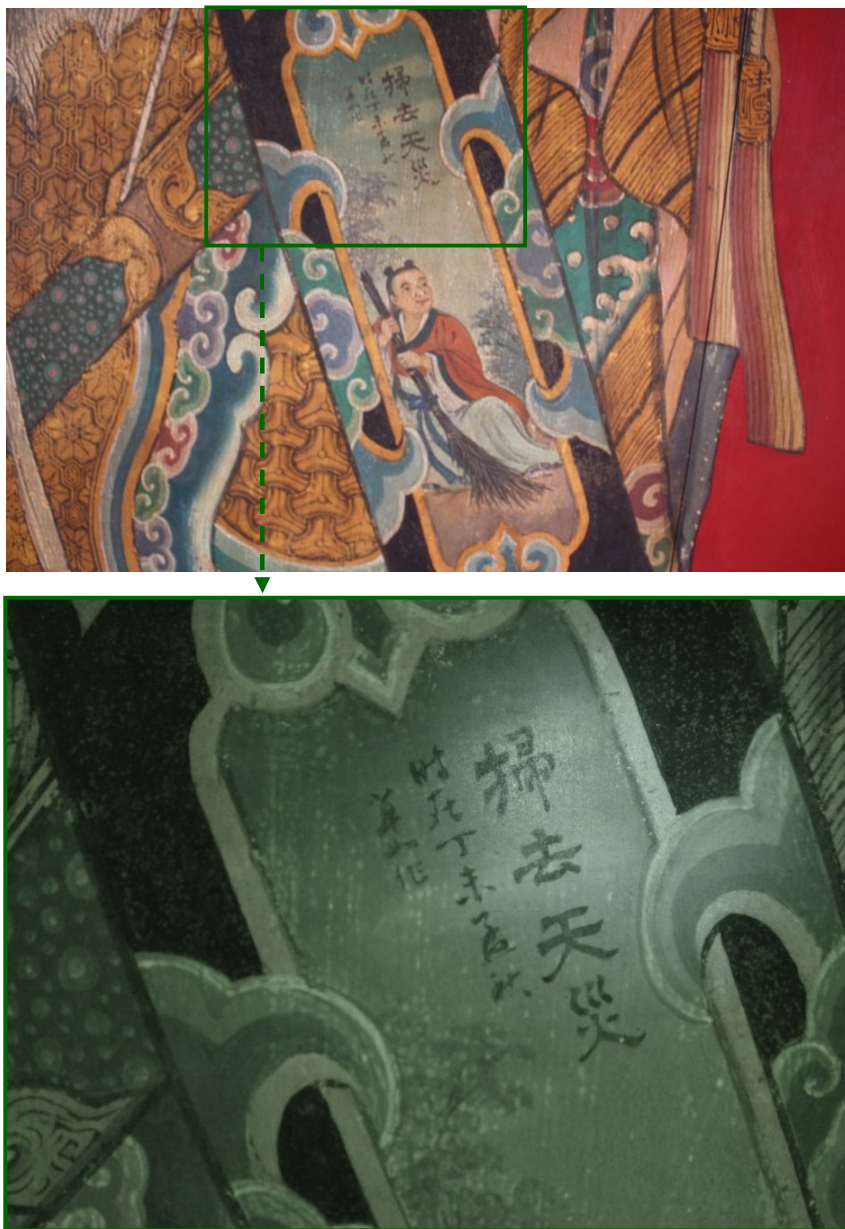


Figura 61. Detalles con la fecha de realización y la firma de Cai Cao-Ru.



Figura 62. Detalles con la fecha de realización y la firma de Cai Cao-Ru.



Figura 63. Puerta central: Qin Shu-Bao (秦叔寶) y Yu-Chi Gong (尉遲恭).



Figura 64. Puerta de la izquierda: ciervo (進祿) y corona (加冠) de los oficiales.



Figura 65. Puerta de la derecha: vaso *Jue* (進爵) y peonía (富貴) de los oficiales.

Las pinturas están en mal estado de conservación: suciedad, cuarteados, desprendimientos y pérdidas de película pictórica, residuos de papeles pegados por las actividades rituales, grietas en la unión de los paneles, ataque de insectos xilófagos, decoloración de los colores, movimientos del soporte, clavos oxidados e intervenciones inadecuadas tal como se muestran en la figura 66. En la figura 67 se puede observar, a través de las pérdidas, otra capa de pintura, debajo de la composición actual. Esto indica que la composición de Cai Cao-Ru cubre una obra anterior.



Figura 66. Pérdida de adherencia de los estratos pictóricos y repintes.

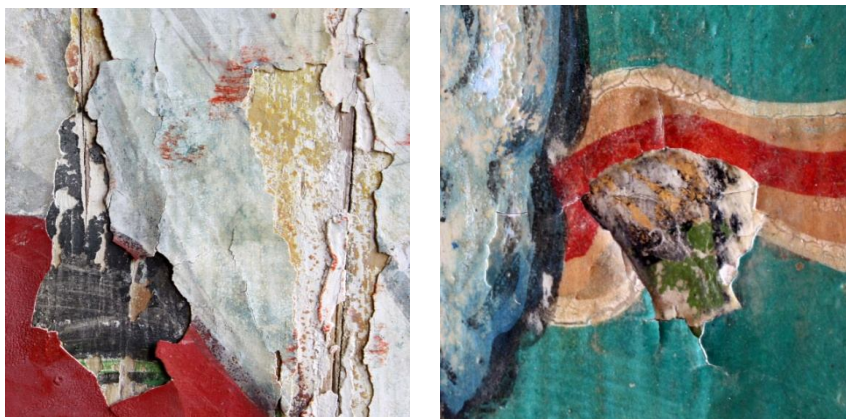


Figura 67. A través de las pérdidas de pintura se puede ver otra composición pictórica subyacente.

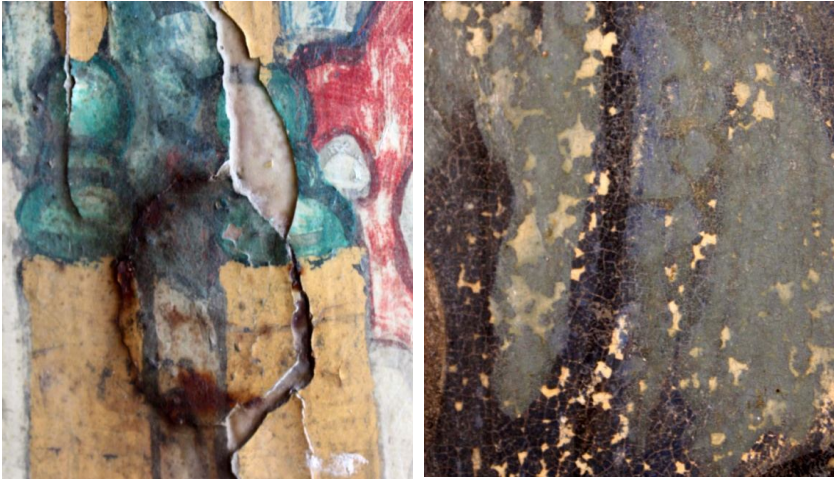


Figura 68. Desprendimientos de los estratos pictóricos.



Figura 69. Daños en el soporte: grietas y ataque de insectos xilófagos.

4.4.2 El templo de Kaiyuan (Tainan) (台南開元寺)

El templo de Kaiyuan, construido en 1680 por Zheng Jing (鄭經)²⁰⁴, era llamado también el Palacio anexo de Peiyuan (北園別館). En 1690 se convirtió en el templo de Haihui (海會寺) que significa "el lugar en el que un río desemboca en el mar". Hoy en día es un monumento nacional.²⁰⁵ En 1859 pasó a llamarse Templo de Kaiyuan debido a que este fue el primer templo

²⁰⁴ Zheng Jing (鄭經) (25 octubre 1642 -17 marzo 1681) gobernó Taiwán desde 1663 a 1681.

²⁰⁵ Bureau of Cultural Heritage, Ministry of Culture of Taiwan. *Op. cit.*

fundado oficialmente por el gobierno en Taiwán. Actualmente el de Kaiyuan es el templo budista más grande de Tainan. En el templo se conserva la campana más antigua de Taiwán, con un peso de 1600 kg.²⁰⁶ Las pinturas en las puertas fueron ejecutadas por Cai Cao-Ru en 1972.²⁰⁷

Un detalle interesante es que la firma no se encuentra en las puertas sino en una de las vigas de la antesala. Esto es debido a que realizó otras composiciones pictóricas además de las de las puertas. Tal como se puede ver en la figura 71, se muestra la fecha y la firma "壬子冬月, 草如作", que significa "en noviembre²⁰⁸ del año 1972, realizado por Cai Cao-Ru".



Figura 70. Antesala del templo de Kaiyuan (Tainan) (台南開元寺). El recuadro amarillo corresponde al detalle de la figura 71.

²⁰⁶ Xu, Ya-Ru 許雅茹 (s.f.). *El templo de Kaiyuan (Tainan) (台南開元寺)*. <<http://myweb.ncku.edu.tw/~lsn46/Temples/Khai-Guan/local.html>> [Consulta: 17 de mayo de 2015]

²⁰⁷ Lin, Chung-Ju 林仲如 (2004). *Op. cit.*, p. 101.

²⁰⁸ Este noviembre pertenece al calendario lunar.

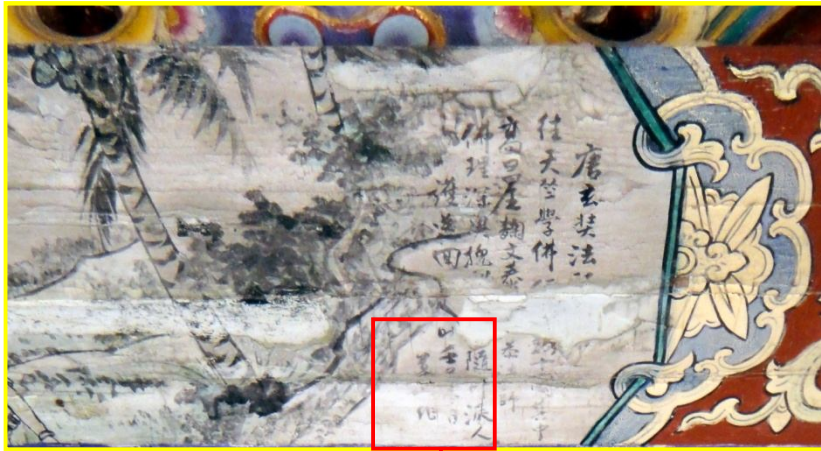


Figura 71. La fecha y la firma de Cai Cao-Ru.



Figura 72. Puerta central: Wei Tuo (韋馱) y Qie Lan (伽藍).



Figura 73. Puerta de la izquierda: Guang Mu Tian (廣目天) y Chi Guo Tian (持國天).



Figura 74. Puerta de la derecha: Duo Wen Tian (多聞天) y Zeng Chang Tian (增長天).

Las pinturas presentan acumulación de suciedad, cuarteados, levantamientos y pérdidas de película pictórica, grietas en la unión de los paneles, e intervenciones inadecuadas como repintes, tal como se muestra en la figura 77. Además, algunas zonas presentan un blanqueamiento de la superficie (figura 78).

También se puede observar que debajo de las pinturas de Cai Cao-Ru hay otros estratos pictóricos anteriores, tal como se muestra en la figura 79. Sin embargo, no se ha podido comprobar si esos estratos corresponden a un simple fondo de color plano (rojo) o si ya existía la representación de alguna deidad.



Figura 75. Cuarteado de la película pictórica.



Figura 76. Detalles de grietas y pérdidas.



Figura 77. Detalles de zonas repintadas.

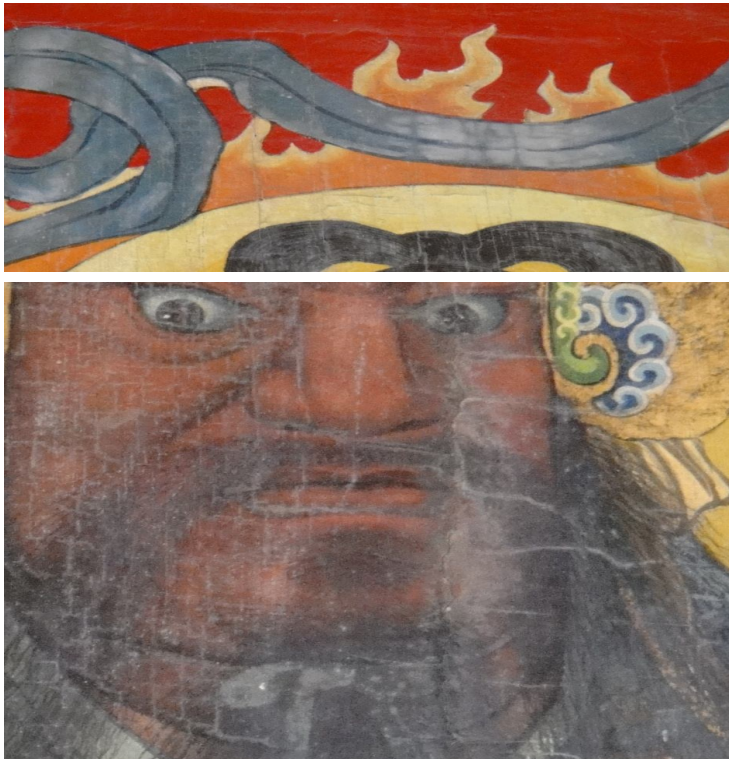


Figura 78. Detalles del blanqueamiento de la superficie pictórica.

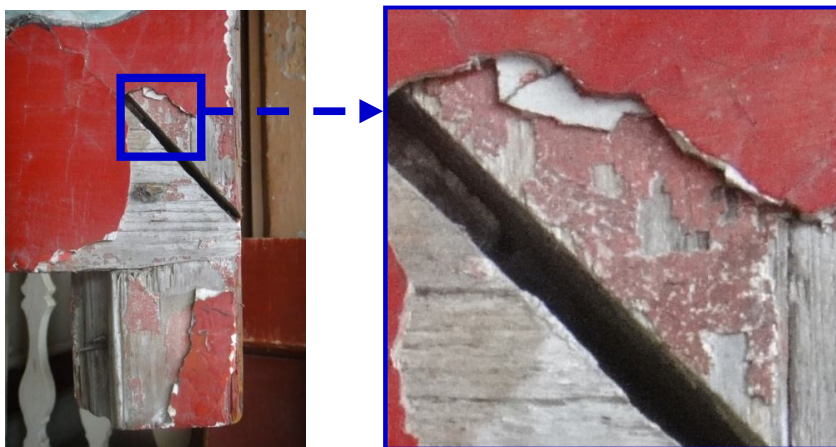


Figura 79. A través de las pérdidas se puede ver un estrato de color rojo más antiguo.



Figura 80. Detalles de los dorados.



Figura 81. Suciedad sobre la pintura (residuos biológicos).

4.4.3 El templo de Renan en Baihe (Tainan) (台南白河仁安宮)

Este templo fue construido en 1869 gracias a las donaciones de los habitantes. En 1919 tuvo que ser reconstruido y se aprovechó para aumentar sus dimensiones. En 1929 se trasladó al emplazamiento actual. Se realizaron varias renovaciones y ampliaciones en 1930, 1935 y también durante la posguerra.²⁰⁹

La firma y la fecha se encuentran en una viga de la antesala, tal como se muestra en las figuras 83 y 84. El problema es que se ha perdido la mayoría de la pintura por las limpiezas inadecuadas, aunque sí se conserva la fecha y la firma de Cai Cao-Ru: "en marzo del año 1968 en Tainan, realizado por Cai Cao-Ru".

²⁰⁹ Yang, Ji-Fu 楊籍富 (2013). *Humanidad. Pizitou, El templo de Renan* 人文•埤子頭仁安宮. <<http://www.a94382761.com/thread-440205-1-1.html>> [Consulta: 17 de mayo de 2015]



Figura 82. Templo de Renan en Baihe (Tainan) (台南白河仁安宮).



Figura 83. Viga de la antesala. En el recuadro rojo se encuentra la fecha y la firma.

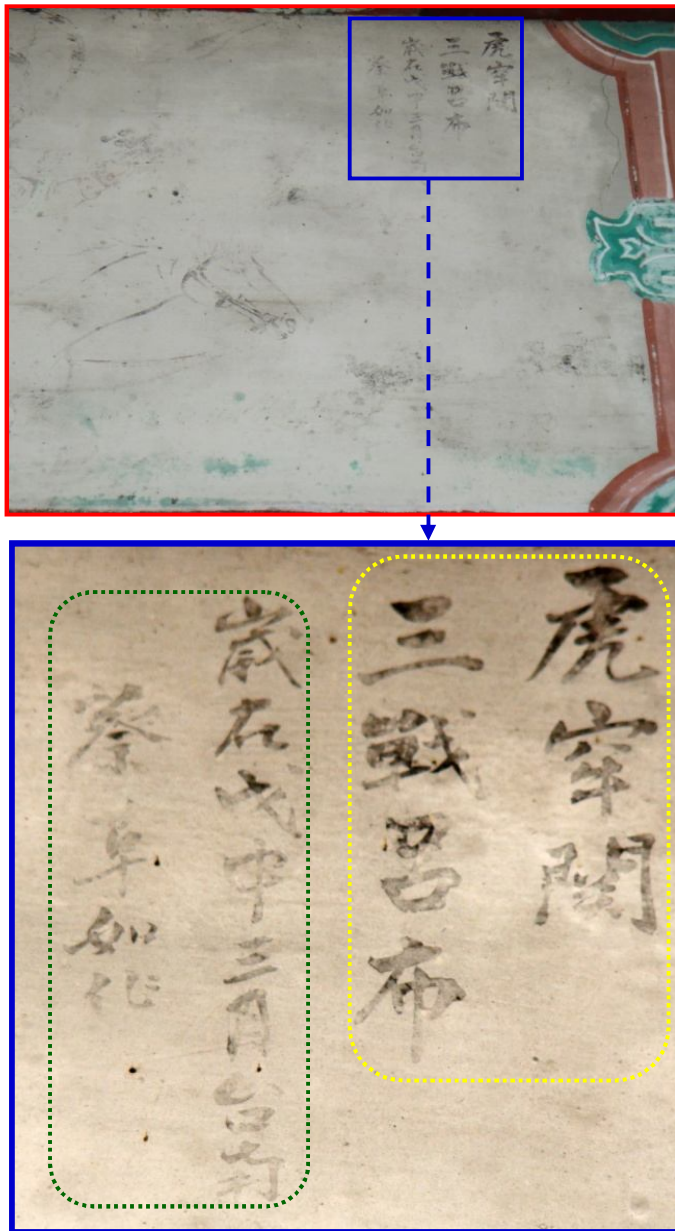


Figura 84. Detalles de la figura 83.



Figura 85. Puerta central: Qin Shu-Bao (秦叔寶) y Yu-Chi Gong (尉遲恭).



Figura 86. Puerta de la izquierda: ciervo (進祿) y corona (加冠) de los oficiales.



Figura 87. Puerta de la derecha: vaso *Jue* (進爵) y peonía (富貴) de los oficiales.

Estas obras presentaban un mal estado de conservación. La superficie estaba cubierta por suciedad, manchas y residuos biológicos. También se podían observar restos de papeles y de adhesivos originados por algunos actos rituales (figuras 89 y 90).²¹⁰ La película pictórica se encontraba muy deteriorada, con grietas, levantamientos, pérdidas y decoloraciones, tal como se pueden ver en la figura 91. En algunas zonas también se observan intervenciones anteriores, como repintes en los dorados (figura 95). Los nudos del soporte leñoso y los clavos oxidados han producido desprendimientos en la pintura, debido a que no hay una tela bajo la preparación (figuras 97 y 98).

²¹⁰ El rito de cerrar las puertas del templo. Véase el apartado 2.4.4.

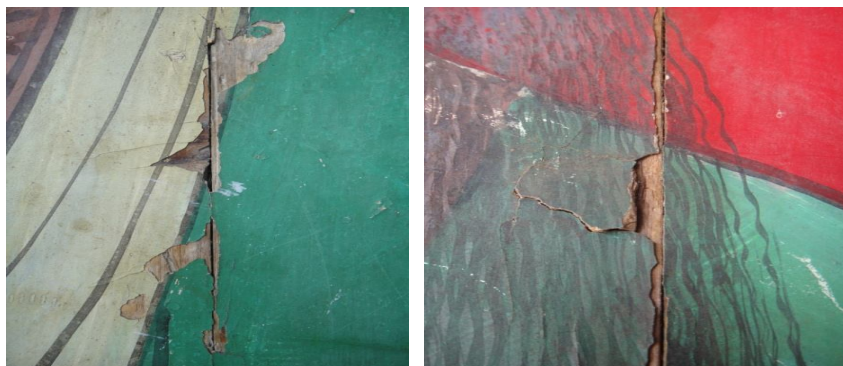


Figura 88. Levantamientos y pérdidas de la película pictórica.



Figura 89. Fragmentos de papeles adheridos.



Figura 90. Residuos de los papeles adheridos. Al arrancar los papeles se han producido pérdidas de pintura.



Figura 91. El rostro y las manos presentan decoloración y se han perdido las líneas realizadas con tinta china.



Figura 92. Manchas sobre la pintura.



Figura 93. Detalles con signos de actividad biológica. En el óvalo amarillo se pueden ver los orificios causados por insectos xilófagos.



Figura 94. En los recuadros amarillos se observan manchas causadas por la manipulación de las puertas, al abrirlas o cerrarlas.

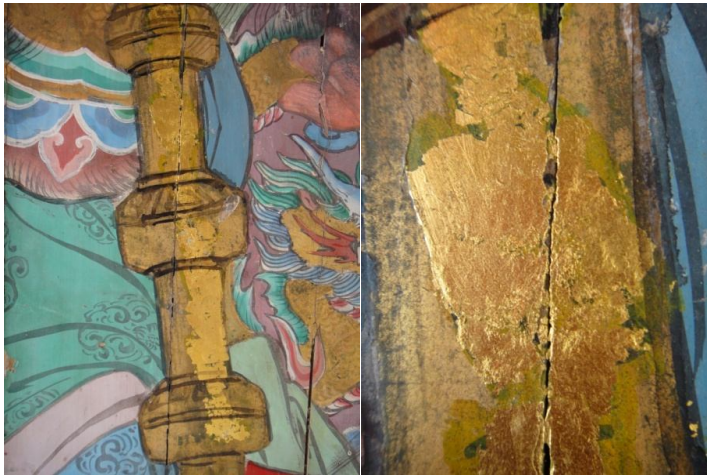


Figura 95. Repintes en los dorados.

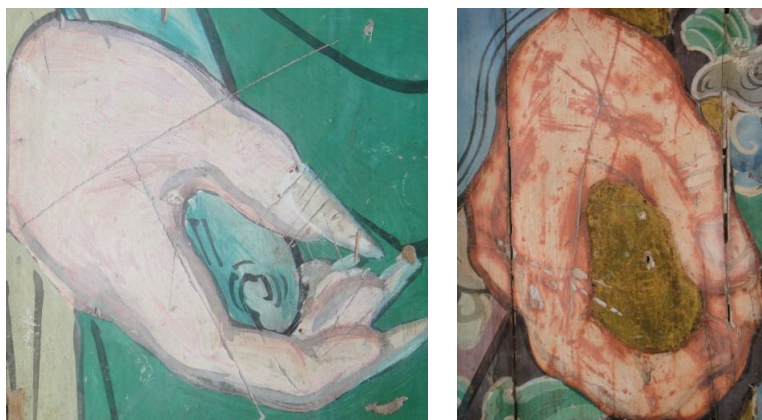


Figura 96. Arañazos en la pintura.



Figura 97. Clavos oxidados que han causado daños en la película pictórica.



Figura 98. Nudos de los paneles.

4.4.4 El templo de Jifu (Tainan) (台南集福宮)

Originalmente se construyó como un pequeño templo en las cercanías de un puerto en 1736, por unos obreros que trajeron la figura de su dios desde China. Era una forma de rogar una mayor seguridad cuando viajaban por el mar y luego, cuando trabajaban en el muelle. En 1833 fue reconstruido en un nuevo emplazamiento gracias a las donaciones de los creyentes. En este caso, el tema de las pinturas de los dioses corresponde a las *Setenta y dos Estrellas malignas* (七十二地煞星), un tema poco habitual.²¹¹ El hijo de Cai Cao-Ru, Cai Guo-Wei, aportó el dato de que las puertas secundarias de este templo eran obras de su padre (realizadas en 1965), pero que las pinturas de la puerta principal (los dragones) fueron ejecutadas por otro pintor.



Figura 99. Templo de Jifu (Tainan) (台南集福宮).

²¹¹ Luo, Wen 羅問 (2012). "No. 72 Tainan, El templo de Jifu" en *udn*, 13 de mayo. <<http://blog.udn.com/joffy1961/6449789>> [Consulta: 17 de mayo de 2015]

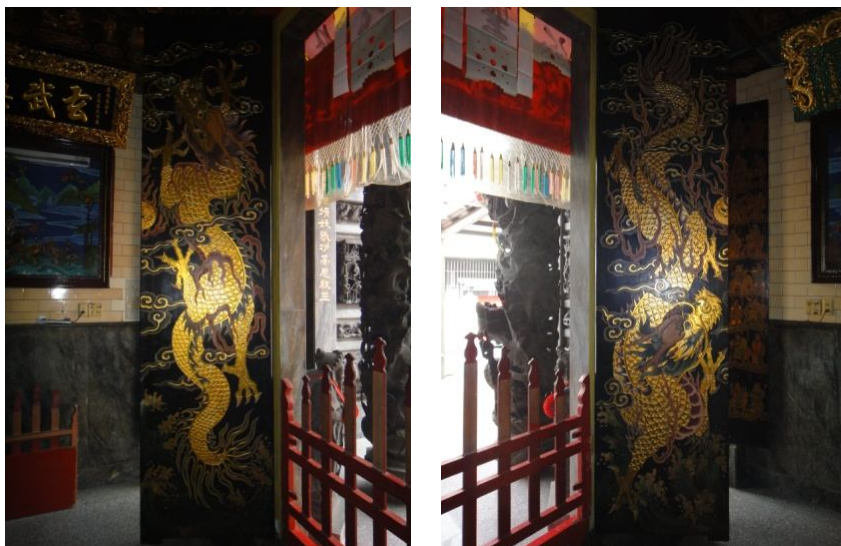


Figura 100. Puerta central.

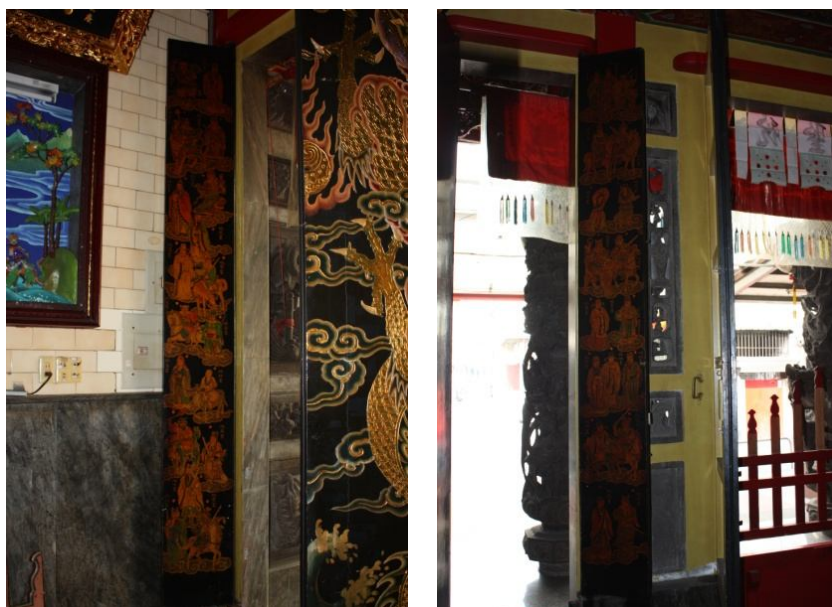


Figura 101. Puerta de la izquierda: detalle de las *Setenta y dos Estrellas malignas* (七十二地煞星).



Figura 102. Puerta de la derecha: detalle de las *Setenta y dos Estrellas malignas* (七十二地煞星).

El estado de conservación de las pinturas realizadas por Cai Cao-Ru es bastante bueno, posiblemente debido en parte a que el estrato de protección es bastante más grueso de lo habitual. Las pinturas presentaban pequeños desprendimientos de la película pictórica, en los bordes de las puertas. El barniz, al ser tan espeso, ha causado un fuerte oscurecimiento de la pintura. En esta ocasión, Cai Cao-Ru no firmó su obra, posiblemente debido a que se trataba sólo de las puertas secundarias. Normalmente los pintores firman en las puertas principales o en las vigas del templo, en el caso de que realicen estas composiciones.



Figura 103. Detalles de las pinturas de Cai Cao-Ru.



Figura 104. Suciedad, manchas y pequeñas pérdidas en las uniones de los paneles.



Figura 105. Detalles de las pinturas de Cai Cao-Ru.



Figura 106. Oscurecimiento debido a la capa de protección oxidada.

4.4.5 El templo de Puji (Tainan) (台南普濟宮)

Existen pocos datos acerca de este templo. La principal información ha sido obtenida de una cartela que se encuentra en el propio templo, tal como se puede observar en la imagen. El templo de Chi Chu Li Qiansui (池朱李千歲) (también llamado el templo de Puji) fue fundado en el año 43 del reinado del Emperador Qianlong, de la dinastía Qing, lo que corresponde al año 1778. Este templo había sido desmantelado pero en 1966 se reconstruyó en el emplazamiento actual.

Se pueden encontrar el título, la fecha y la firma de Cai Cao-Ru en la parte superior derecha de las dos pinturas murales dentro del templo (figura 112).



Figura 107. Cartela del templo de Puji.

El templo normalmente suele estar cerrado al público, dado que no suele haber una asistencia regular de creyentes. Los administradores son una pareja ya anciana que vive en una casa al lado del propio templo. En muchas ocasiones son las únicas personas que acuden a rezar al mismo.



Figura 108. Uno de los administradores rezando en el templo.



Figura 109. Templo de Puji (Tainan) (台南普濟宮).

Ante la petición de fotografiar las pinturas, la pareja se negó, alegando que a los dioses de ese templo no les gusta ser fotografiados. Posiblemente, la negativa estaba provocada por la gran afluencia de visitantes que acudían solamente para ver las obras de Cai Cao-Ru, no para realizar ningún ritual. La

autora les solicitó entonces realizar el ritual de *Tirar Jiaobei*²¹², a lo que accedieron de buena gana. En la primera tirada, la posición de las piezas significaba que el dios todavía no había decidido (o que no había entendido bien la pregunta). En la segunda tirada el significado era mucho más claro: no. Para respetar la voluntad de los dioses (y la de la pareja que custodia el templo) no se realizó ninguna fotografía de las pinturas.²¹³

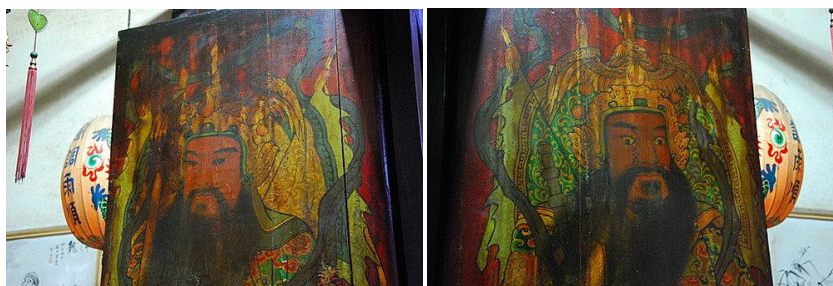


Figura 110. Detalles de las pinturas en la puerta central. Los personajes son Qin Shu-Bao (秦叔寶) y Yu-Chi Gong (尉遲恭).

²¹² Véase el apartado 2.4.3.

²¹³ Las imágenes que se muestran a continuación ha sido obtenidas de Xie, Qi-Feng 謝奇峰 (2008). "El templo antiguo Puji, escondido en una callejuela 隱沒於小巷的老廟普濟宮" en *Xuite*, 23 de agosto de 2008. <<http://blog.xuite.net/cftnn1/twblog/134485813-%E9%9A%B1%E6%B2%92%E6%96%BC%E5%B0%8F%E5%B7%B7%E7%9A%84%E8%80%81%E5%BB%9F%E6%99%AE%E6%BF%9F%E5%AE%AE>> [Consulta: 12 de abril de 2015]



Figura 111. Detalles de las puertas secundarias (Veinticuatro Períodos Solares 二十四節氣).



Figura 112. Pinturas murales que se encontraban dentro del templo.



Figura 113. Las pinturas de los dioses del templo de Puji.²¹⁴

Debido a la poca actividad que se realiza en el templo, el estado de conservación de estas pinturas es bueno. El mayor problema es la capa de hollín, debido al rito de quemar incienso. Las pinturas se realizaron posiblemente en 1966 (año de reconstrucción del templo), fecha que aparece en las pinturas murales.

4.4.6 El templo de Peitian en Putz (Chiayi) (嘉義朴子配天宮)

El templo de Peitian se fundó en 1687. Debido a que tenía una gran afluencia de creyentes y una gran actividad ritual, fue reparado y también reconstruido en varias ocasiones. La primera reconstrucción data de 1715 debido a la ampliación de la sala principal y de la sala de oraciones. El templo ha sido

²¹⁴ Li, Yi-Xing 李奕興 (2006). "Pinturas de los dioses del templo de Puji" [fotografía, color], en *Blogger*. <http://tncftmm.blogspot.com.es/2006/10/blog-post_208.html> [Consulta: 12 de abril de 2015]

intervenido con reparaciones importantes o directamente reconstruido cada medio siglo aproximadamente. En 1915 fue reconstruido (por cuarta vez) gracias a subvenciones del gobierno de Japón. Las reconstrucciones habían sido necesarias debido a los gravísimos daños causados por tifones y terremotos. El edificio actual corresponde a la reconstrucción de 1915 y a una reconstrucción parcial realizada en 2008-2012. Las pinturas de los dioses en las puertas fueron realizadas por Cai Cao-Ru en 1967. En la última reconstrucción fueron sustituidas por otras ejecutadas por Chen Shou-Yí. Las de Cai Cao-Ru se conservan en un almacén. El templo ha sido catalogado como monumento civil de Tainan.²¹⁵

Desafortunadamente, en la noche del 26 de marzo de 2013, se produjo un incendio en el templo, aunque no se ocasionaron daños graves gracias a la rápida actuación de los bomberos.²¹⁶

La firma de Cai Cao-Ru se encuentra en la hoja derecha de la puerta principal, tal como se puede ver en la figura 116. A pesar un espeso estrato de barniz oscurecido, a través de la fotografía infrarroja se puede observar muy bien la firma y la fecha: "時於丁未 暮冬 蔡草如作", que significa "en el año 1967, en diciembre, realizada por Cai Cao-Ru".

²¹⁵ *Bureau of Cultural Heritage, Ministry of Culture of Taiwan.* <<http://www.boch.gov.tw/boch/frontsite/cultureassets/caseBasicInfoAction.do?method=doViewCaseBasicInfo&iscancel=true&caseId=QA09602001123&version=1&assetsClassifyId=1.1&menuId=302>> [Consulta: 17 de mayo de 2015]

²¹⁶ *The Central News Agency.* <<http://www.cna.com.tw/news/firstnews/201303260018-1.aspx>> [Consulta: 17 de mayo de 2015]



Figura 114. Templo de Peitian en Putz (Chiayi) (嘉義朴子配天宮).²¹⁷



Figura 115. Estado del templo después del incendio.²¹⁸

²¹⁷ Pbdragonwang (2013). "El templo de Peitian en Putz (朴子配天宮)" [fotografía, color], en *Wikipedia*. <<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%9C%B4%E5%AD%90%E9%85%8D%E5%A4%A9%E5%AE%AE#/media/File:%E6%9C%B4%E5%AD%90%E9%85%8D%E5%A4%A9%E5%AE%AE01.JPG>> [Consulta: 30 de marzo de 2015]

²¹⁸ Pbdragonwang (2013). "El estado de la antesala del templo de Peitian en Putz después del incendio 朴子配天宮正殿失火後受損的三川殿木構" [fotografía, color], en *Wikipedia*. <<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%9C%B4%E5%AD%90%E9%85%8D%E5%A4%A9%E5%AE%AE#/media/File:%E6%9C%B4%E5%AD%90%E9%85%8D%E5%A4%A9%E5%AE%AE02.JPG>> [Consulta: 30 de marzo de 2015]

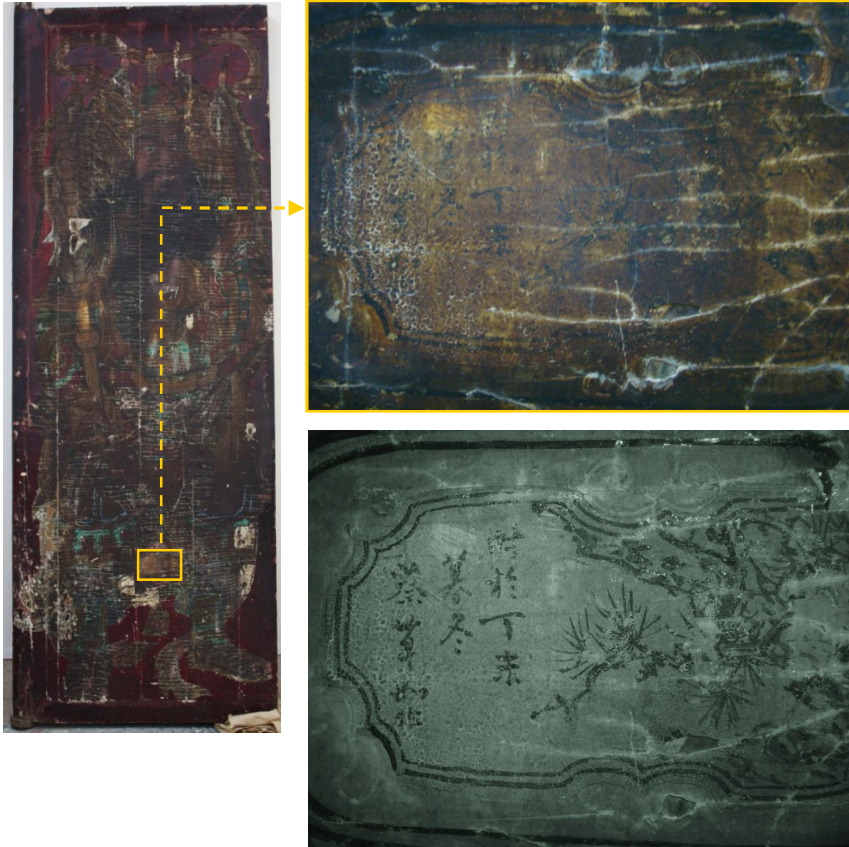


Figura 116. Firma de Cai Cao-Ru: luz visible (imagen superior) e IR (imagen inferior).



Figura 117. Puerta central: Yu-Chi Gong (尉遲恭) y Qin Shu-Bao (秦叔寶).



Figura 118. Puerta de la izquierda: ciervo (進祿) y corona (加冠) de los eunucos.



Figura 119. Puerta de la derecha: vaso *Jue* (進爵) y peonía (富貴) de las hadas.

Las pinturas de Cai Cao-Ru se encuentran en muy mal estado de conservación. Presentan un evidente cuarteado y muchas grietas y desprendimientos debido a la falta de adherencia con otras composiciones pictóricas más antiguas tal como se muestran en la figura 120, sobre las que Cai Cao-Ru había ejecutado sus obras (figuras 122 y 123).

Un aspecto a destacar es que el patrón de grietas que puede observarse en la pintura de Cai Cao-Ru es prácticamente idéntico al de la pintura subyacente. Esto indica que las grietas han sido causadas por los estratos más antiguos y que el mal estado de conservación puede deberse a problemas relacionados con el estrato inferior y/o a una mala adherencia entre los dos estratos pictóricos (figura 124).

También se pueden observar repintes, acumulación de suciedad, moho y residuos de los papeles adheridos durante la celebración de algunos rituales religiosos.

Además, se observan también daños causados por la acumulación de hollín: una espesa capa del color negruzco que altera notablemente el aspecto de las obras. La causa es, como en casos ya descritos con anterioridad, el ritual de quemar incienso para las oraciones, además de la acumulación de suciedad. A través de la ayuda de una fuente de luz infrarroja y una cámara que posee capacidad para realizar fotos por infrarrojos (Sony Cyber-shot DSC-H50) se han podido obtener algunas fotografías que permiten una mejor visión de la composición pictórica (figura 121).

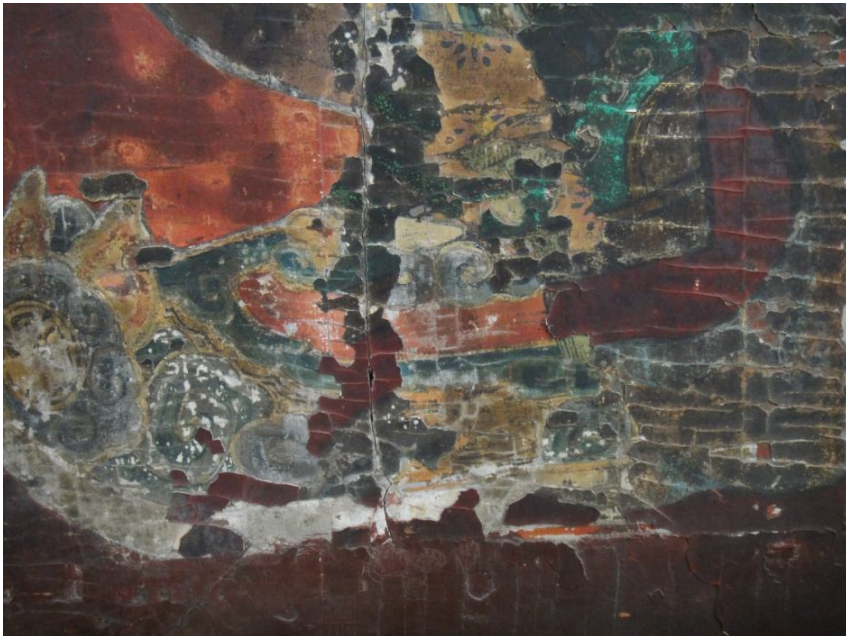


Figura 120. Los desprendimientos permiten ver un detalle de una pintura más antigua, cubierta por la realizada por Cai Cao-Ru.

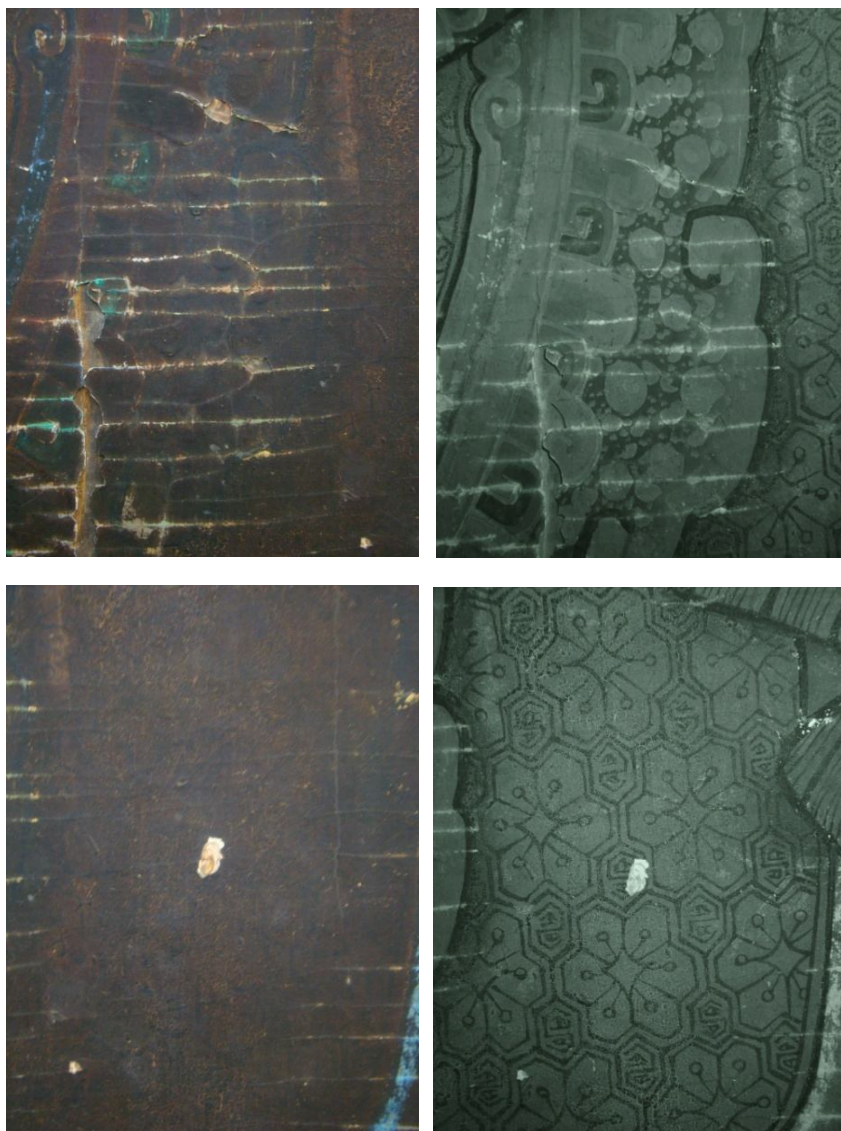


Figura 121. Detalles con luz convencional (izquierda) y detalles obtenidos con fotografía infrarroja (derecha).



Figura 122. Detalles en los que se puede apreciar una composición pictórica anterior, concretamente la zona de los dorados.



Figura 123. Cuarteado de la estructura pictórica más antigua y desprendimientos en la pintura de Cai Cao-Ru, más reciente.



Figura 124. Pérdida de adherencia de la pintura.

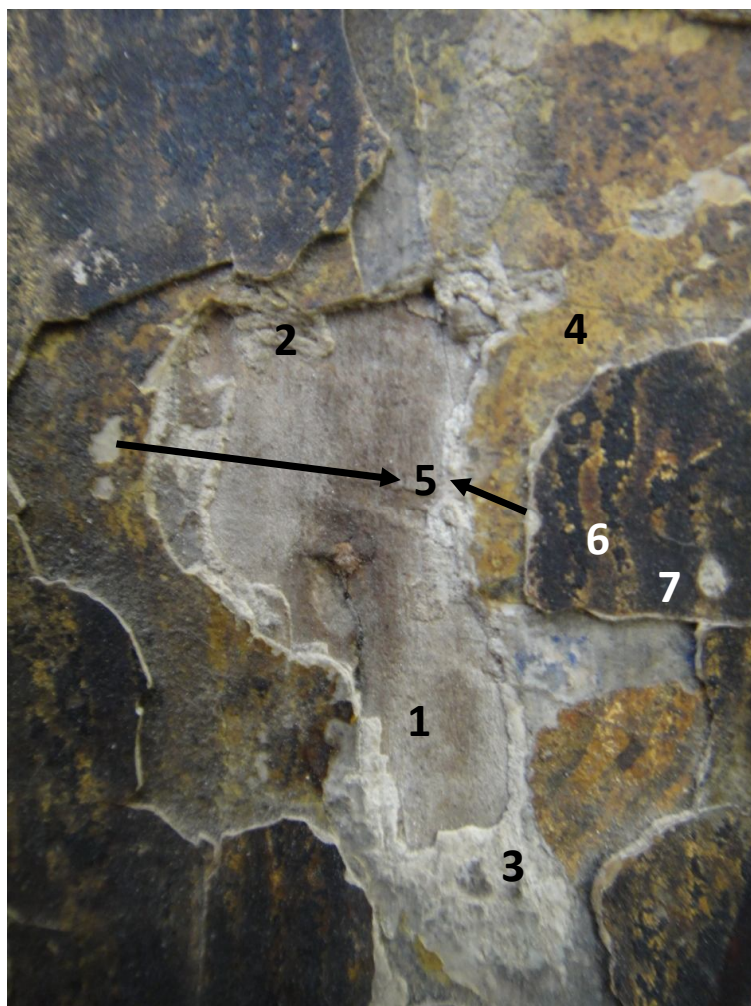


Figura 125. 1. Soporte de madera; 2-3. Estratos de preparación; 4. Película pictórica; 5. Nueva preparación; 6. Nueva película pictórica; 7. Barniz y suciedad.



Figura 126. Repintes de color rojo oscuro.

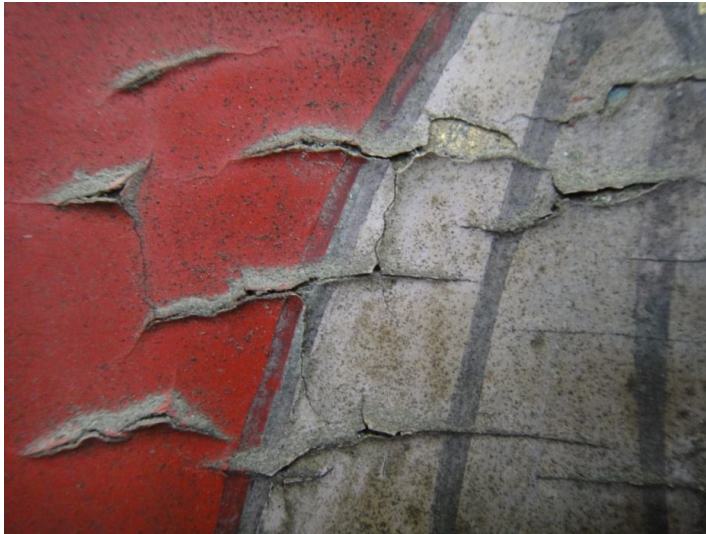


Figura 127. Detalle de las grietas, desprendimientos y acumulación de suciedad.



Figura 128. Detalle de las grietas, desprendimientos y acumulación de suciedad.



Figura 129. Acumulación de suciedad y de hollín provocado por la quema de incienso.

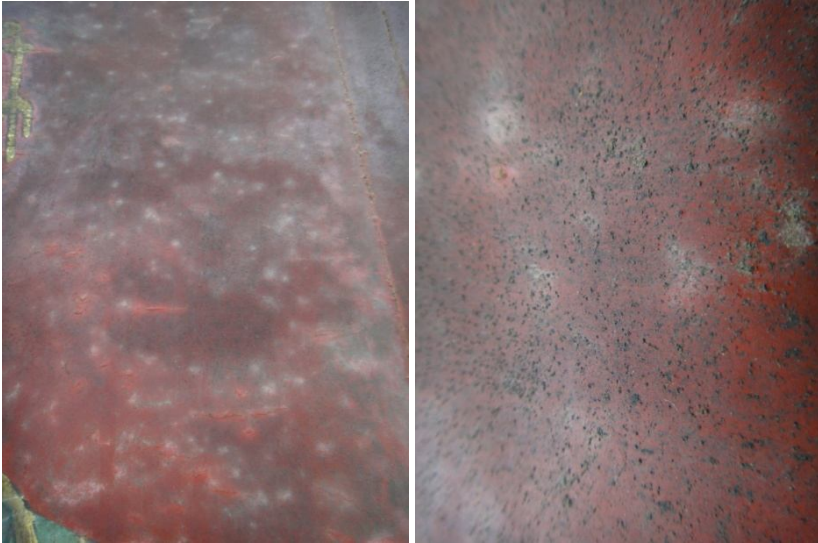


Figura 130. Detalles en los que se observa la presencia de moho en la superficie de la pintura.



Figura 131. Detalle de los residuos de los papeles adheridos durante la celebración de rituales religiosos.

4.4.7 El templo de Chiaying en Budai (Chiayi) (嘉義布袋嘉應廟)

Fue construido en 1662, aunque entonces era conocido como templo de Sangong (三公廟). Situado en el puerto de Budai, después de su reconstrucción fue denominado Chiaying.²¹⁹ Las pinturas de los dioses en las puertas fueron realizadas por Cai Cao-Ru en 1984.²²⁰



Figura 132. Templo de Chiaying en Budai (Chiayi) (嘉義布袋嘉應廟).²²¹

²¹⁹ r0978995205 (2010). "Templo de Chiaying en Budai de Chiayi 嘉義布袋嘉應廟" en *Xuite*, 22 de enero. <<http://blog.xuite.net/r0978995205/twblog/150849718-%E5%98%89%E7%BE%A9%E5%B8%83%E8%A2%8B%E5%98%89%E6%87%89%E5%BB%9F>> [Consulta: 17 de mayo de 2015]

²²⁰ Museo Nacional de Bellas Arte de Taiwán 國立臺灣美術館 (2009). *Op. cit.*, p. 27.

²²¹ fm4715/魯獅 (2011). "El templo de Chiaying en Budai 布袋嘉應廟" [fotografía, color], en *Flickrriver*. <http://ec2-54-243-84-244.compute-1.amazonaws.com/photos/lu_s/6288196753/> [Consulta: 1 de agosto de 2015]



Figura 133. Puerta central: Qin Shu-Bao (秦叔寶) y Yu-Chi Gong (尉遲恭).



Figura 134. Puerta de la izquierda: corona (加冠) y ciervo (進祿) de los oficiales.



Figura 135. Puerta de la derecha: peonía (富貴) y vaso *Jue* (進爵) de los oficiales.

El estado de conservación de las pinturas es malo, en especial una de las hojas de la puerta derecha. Había perdido un gran porcentaje de la película pictórica, sobre todo en la zona de los ropajes tal como se muestra en la figura 136. En todas las puertas hay un grave problema de formación de ampollas en la estructura pictórica. En muchos casos, estas ampollas se han desprendido, apareciendo un buen número de lagunas (figuras 138 y 139). Aunque este tipo de ampollas suelen estar provocadas por altas temperaturas, como las causadas por un incendio, no hay datos que confirmen que estas pinturas estuviesen expuestas a un incendio.

Además, algunas áreas también presentan una evidente decoloración (figuras 140 y 141).

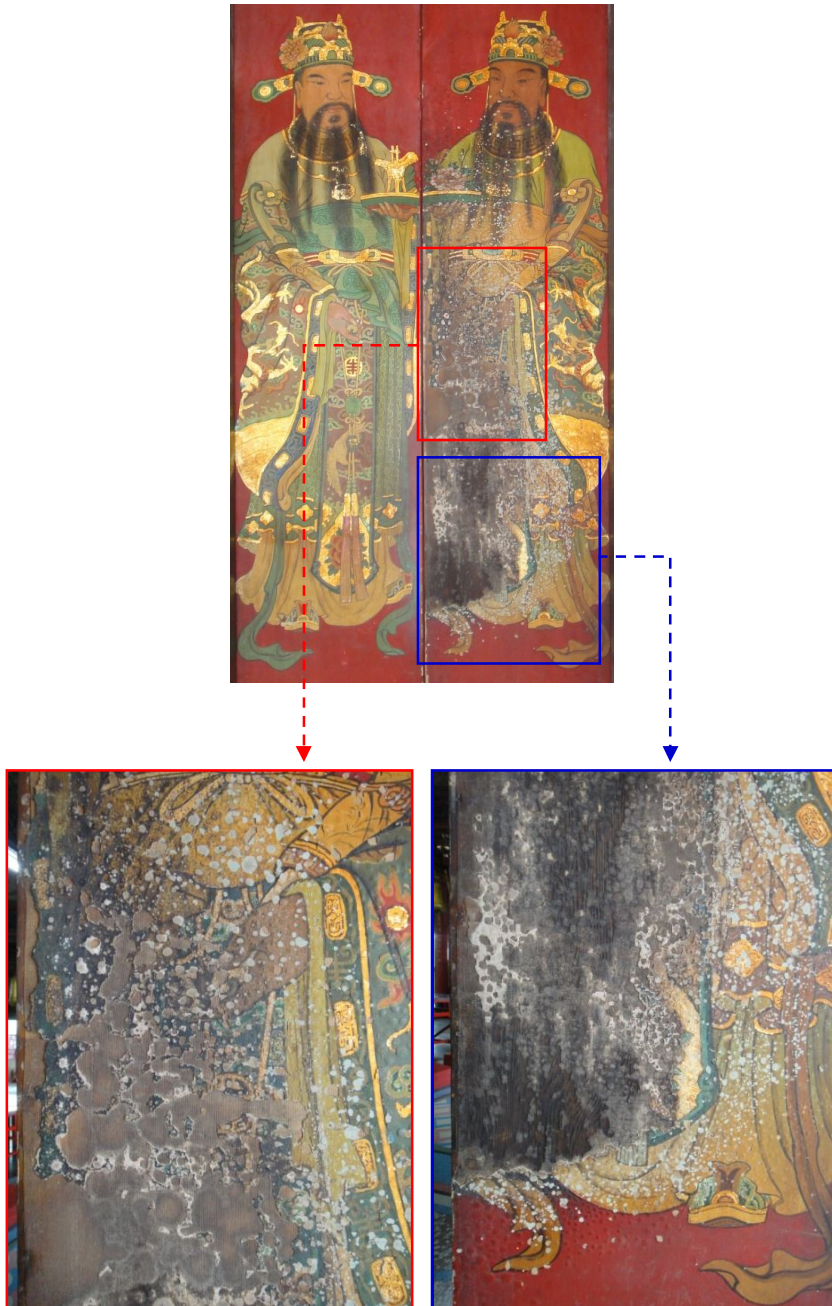


Figura 136. Detalles de las pérdidas producidas en la pintura.



Figura 137. Detalle que muestra las graves alteraciones de la pintura.



Figura 138. Detalles de las pérdidas de estructura pictórica.

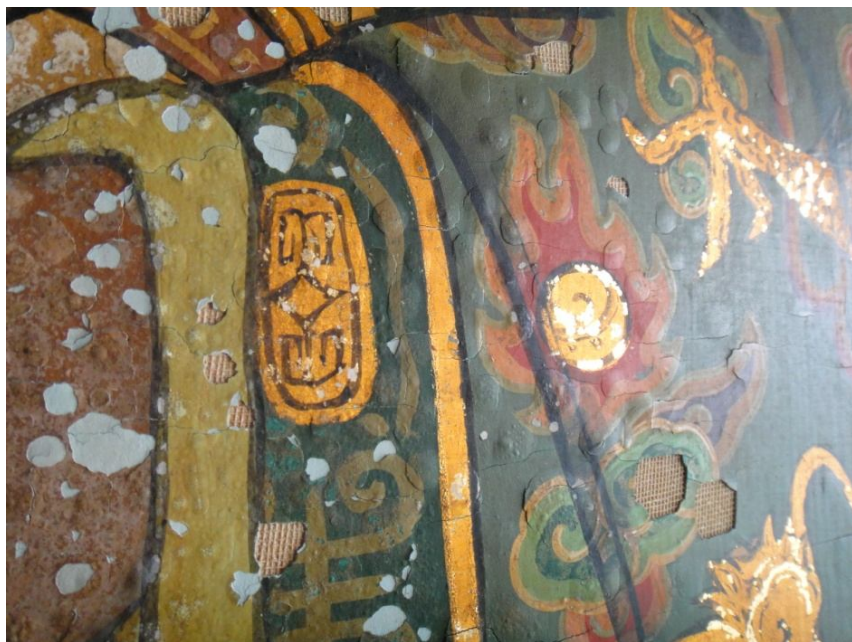


Figura 139. Detalles de las pérdidas de estructura pictórica.



Figura 140. Decoloración en algunas áreas.



Figura 141. Decoloración en algunas áreas.

4.4.8 Obras desaparecidas o repintadas

Además de las obras anteriores, se pueden citar algunas obras más que no han podido ser estudiadas al haber desaparecido o estar cubiertas por nuevas composiciones pictóricas.

4.4.8.1 El templo de Sanshanguowang en Yancheng (Kaohsiung) (高雄鹽程三山國王廟)

Según Cai Guo-Wei, las pinturas en las puertas fueron realizadas por Cai Cao-Ru cuando su hijo tenía 17 años y acompañó a su padre para ayudarlo. Ocho años después, Cai Guo-Wei volvió a Kaohsiung para ver las pinturas. Éstas se conservaban muy bien, debido a que no había mucho hollín en este templo, por lo que no estaban muy ennegrecidas. Al volver al cabo de unos años las pinturas habían sido completamente repintadas.



Figura 142. Reproducciones fotográficas enmarcadas de dos detalles de las pinturas de los dioses en las puertas del templo Sanshanguowang en Yancheng (Kaohsiung) (高雄鹽程三山國王廟), realizadas por Cai Guo-Wei.

4.4.8.2 El templo de Hai'an (Tainan) (台南海安宮)

Las pinturas de los dioses en las puertas del templo de Hai'an fueron realizadas por Cai Cao-Ru en 1979²²² y han sido repintadas en 2011 por Su Tian-Fu.²²³

²²² Museo Nacional de Bellas Arte de Taiwán 國立臺灣美術館 (2009). *Op. cit.*, p. 27.

²²³ "El pintor Su, Tian-Fu (Maestro Shun-Fu) realiza las pinturas de los dioses en las puertas del templo de Hai'an- el proceso de pintar la barba 1 蘇天福(順福司)海安宮門神畫鬚打底(一)". *Videolike* <<http://videolike.org/view/yt=3HvkqcpXlfN>> [Consulta: 12 de abril de 2015] "El pintor Su, Tian-Fu realiza las pinturas de los dioses en las puertas



Figura 143. Pinturas de Cai Cao-Ru, antes de ser repintadas. Puerta central del templo de Hai'an (Tainan) (台南海安宮) (imagen izquierda).²²⁴ Un de las puertas secundarias (imagen derecha).²²⁵

4.4.8.3 El templo de Sanguandadi (Tainan) (台南三官大帝廟).

Las pinturas de los dioses en las puertas del templo de Sanguandadi fueron realizadas por Cai Cao-Ru en 1975²²⁶, aunque han sido posteriormente repintadas en su totalidad (figura 145).

del templo de Hai'an— el proceso de dibujar las líneas con tinta china 蘇天福畫師海安宮門神彩繪--開衣摺大墨線". *Videolike* <http://videolike.org/view/yt=_AD,cz;n%7Clz> [Consulta: 12 de abril de 2015]

²²⁴ Walking Taiwan Fan Club 走讀台灣 (s.f.). "El templo de Hai'an 海安宮" [fotografía, color], en *Walking Taiwan Fan Club 走讀台灣*. <http://www.walkingtaiwan.org/content/county/city_POI.asp?ids=717&jid=115&bid=0> [Consulta: 2 de diciembre de 2014]

²²⁵ Kang, Nuo-Xi 康銘錫 (2013). *Op. cit.*, p. 294.

²²⁶ Museo Nacional de Bellas Arte de Taiwán 國立臺灣美術館 (2009). *Op. cit.*, p. 26.



Figura 144. Pinturas de Cai Cao-Ru, antes de ser repintadas: templo de Sanguandadi (Tainan) (台南三官大帝廟).²²⁷



Figura 145. Las nuevas pinturas en la puerta central del templo de Sanguandadi (Tainan) (台南三官大帝廟).

²²⁷ Cai, Qing-He 蔡清河 y Chen, Shu-Jiao 陳淑嬌 (2007). "1975 Dioses Qin Shu-Bao y Yu-Chi Gong del templo de Sanguandadi 三官大帝廟門神 1975年秦叔寶尉遲恭" [fotografía, color], en *Pixnet*. <<http://c2953697.pixnet.net/blog/60>> [Consulta: 12 de abril de 2015]

4.4.8.4 El templo de Matsu (Tainan) (台南媽祖樓)

Las pinturas de los dioses en las puertas del templo de Matsu fueron ejecutadas por Cai Cao-Ru en 1987²²⁸, pero se han vuelto a pintar, debido al incendio de 2001 en el que se quemó la antesala.²²⁹

²²⁸ Lin, Chung-Ju 林仲如 (2004). *Op. cit.*, p. 103.

²²⁹ Sea (2014). "Los templos de Matsu (Tainan) | 台南市媽祖廟(一)" en *Pixnet*, 8 de octubre. <<http://whu59521.pixnet.net/blog/post/58979371-%E5%AA%BD%E7%A5%96%E5%BB%9F%E8%B5%B0%E9%80%8F%E9%80%8F%EF%BD%9E%E5%8F%B0%E5%8D%97%E5%B8%82%E5%AA%BD%E7%A5%96%E5%BB%9F%EF%BC%88%E4%BA%8C%EF%BC%89%E4%B8%AD%E5%8D%80,%E8%A5%BF>> [Consulta: 17 de mayo de 2015]

5. PINTURAS DE LOS DIOSES EN LAS PUERTAS: MATERIALES Y TÉCNICAS

5.1 Soporte

5.1.1 Tipos de madera

Antiguamente, para construir en Taiwán palacios, casas de grandes dimensiones y templos, se solían importar los materiales desde las ciudades chinas de Zhangzhou (漳州) y Quanzhou (泉州), en la provincia de Fujian (福建).²³⁰ Se importaba madera de *Cunninghamia lanceolata* (Chinese Fir) y también de *Phoebe zhennan* y *Cinnamomum camphora* desde Tangshan.²³¹

Sin embargo, para las construcciones más modestas se empleaban maderas de Taiwán.²³² Debido a que la mayoría de los emigrantes procedían desde las provincias de Fujian y Guangdong (廣東), la estructura de los templos se realizaba con madera de procedencia china. Las maderas de la producción local de Taiwán como *Chamaecyparis formosensis* se empezaron a utilizar a partir del fin de la época Qing y el periodo colonial de Japón,²³³ debido a que en los años 1907 a 1917 el gobierno de Japón ordenó la tala de los árboles del monte Alishan (actualmente una reserva natural).²³⁴

En las puertas de los templos generalmente se utilizaban tipos de madera que se caracterizan por su gran resistencia a la acción de agentes biológicos (insectos xilófagos y hongos).²³⁵ Las maderas más habituales son las siguientes.

²³⁰ Li, Qian-Lang 李乾朗 (1996). *Las construcciones tradicionales de Taiwán 臺灣傳統建築*. Taipei: Tunghua Bookstore Ltd., p. 31.

²³¹ Hua, Song-Cun 花松村 (1999). *Registros locales en Taiwán 臺灣鄉土續誌*. Taipei: Editorial Zhongyi, p. 366.

²³² Hong, Ying-Sheng 洪英聖 y Hong, Min-Lin 洪敏麟 (1992). *El origen de las costumbres de Taiwán 臺灣風俗探源*. Taipei: Servicios de Información del Gobierno de Taiwán, pp. 225-230.

²³³ Li, Qian-Lang 李乾朗 (1995). *Historia de la construcción de Taiwán 台灣建築史*. Taipei: Lion Art Ltd., p. 53.

²³⁴ Yao, He-Nian 姚鶴年 (2001). *Compilación Gráfica del Bosque Histórico de Taiwán 台灣森林史料圖文彙編*. Taipei: Consejo de Agricultura, Yuan Ejecutivo, pp. 28-42.

²³⁵ Kikuwo, Nagayama 永山規矩雄 (1932). *La selección de los materiales de construcción en Taiwan. 臺灣に於ける建築用材の選定: 島内材と島外材との材質比較*.

5.1.1.1 *Chamaecyparis obtusa* Sieb. & Zucc.
var. formosana (Hayata) Rehder

También denominada *Chamaecyparis taiwanensis* Masam. & Suzuki²³⁶ o *Taiwan cypress* en inglés.²³⁷ Es una conífera que sólo se encuentra en las montañas de Taiwán, donde crece en altitudes entre 1300-2800 m.²³⁸ Debido a su resistencia es muy utilizada en la construcción de todo tipo de estructuras y objetos, desde muebles a edificios.



Figura 146. *Chamaecyparis obtusa* Sieb. & Zucc. *var. formosana* (Hayata) Rehder.²³⁹

Taiwan: Central Research Institute of Taiwan, pp. 1-19. Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, p. 71.

²³⁶ Xu, Guo-Shi 徐國士 (2003). "Desde el descubrimiento del árbol gigante hasta los cipreses taiwaneses 從巨木的發現談台灣檜木" en *Science Study Monthly* 科學研習月刊, vol. 41, issue 8, p. 8. Zhang, D & Christian, T. (2013). *Chamaecyparis obtusa var. formosana*. The IUCN Red List of Threatened Species. Version 2015.2. <www.iucnredlist.org> [Consulta: 3 de Julio de 2015]. *The Plant List*. <<http://www.theplantlist.org/tpl1.1/record/kew-2715313>> [Consulta: 3 de julio de 2015]

²³⁷ Liu, Tang-Rui 劉棠瑞 (1994). *Dendrología I* 樹木學(上). Taipei: The Commercial Press, Ltd., p. 146. *Global Biodiversity Information Facility*. <<http://www.biodiversityintelligence.org/species/2683865>> [Consulta: 3 de julio de 2015]

²³⁸ Huang, Tseng-Chieng (1994). *Flora of Taiwan 2nd edition vol. 1* 台灣植物誌 第二版 第一卷. Taipei: Editorial Committee of the Flora of Taiwan, Second Edition, p. 588.

²³⁹ Chen, Jian-Zhi 陳建志 (s.f.). "*Chamaecyparis obtusa* Sieb. & Zucc. *var. Formosana* (Hayata) Rehder" [fotografía, color], en *Endemic Species Research Institute* 特有生物研究保育中心. <<http://plant.tesri.gov.tw/plant100/WebPlantDetail.aspx?tno=210003031>> [Consulta: 1 de agosto de 2015]

5.1.1.2 *Chamaecyparis formosensis* Matsum

Su nombre común es *Formosan Cypress*²⁴⁰ o *Formosan Red Cypress*²⁴¹ por su color rojizo. Es una conífera perteneciente a la familia *Cupressaceae*. Se encuentra solamente en Taiwán aunque se encuentra en peligro de extinción por la deforestación. Crece en las montañas centrales a altitudes de 1000-2900 m.²⁴² La madera es muy resistente a la podredumbre y muy aromática, muy utilizada en la construcción de edificios taiwaneses tradicionales, sobre todo para los templos y santuarios. Se empezó a talar de forma masiva a partir de la apertura de la línea de tren hacia el monte Alishan en 1910.²⁴³



Figura 147. *Chamaecyparis formosensis* Matsum.²⁴⁴

²⁴⁰ En algunos casos esta madera también es denominada como *Taiwan Cypress*, lo que genera cierta confusión. Zhang, D & Christian, T. (2013). *Chamaecyparis formosensis*. The IUCN Red List of Threatened Species. Version 2015.2. <<https://www.iucnredlist.org>> [Consulta: 3 de julio de 2015]

²⁴¹ Liu, Tang-Rui 劉棠瑞 (1994). *Op. cit.*, p. 143.

²⁴² Huang, Tseng-Chieng (1994). *Op. cit.*, pp. 586-588.

²⁴³ Li, Qian-Lang 李乾朗 (2003). *Op. cit.*, p. 154.

²⁴⁴ Peellden (2007). "Chamaecyparis formosensis 台灣紅檜" [fotografía, color], en *Wikipedia*. <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%B4%85%E6%AA%9C#/media/File:Chamaecyparis_formosensis.jpg> [Consulta: 7 de enero de 2015]

5.1.1.3 *Cunninghamia lanceolata* (Lamb.) Hook. var. *lanceolata*

También denominada *Pinus lanceolata* Hook. y *Chinese Fir* en inglés.²⁴⁵ Es una conífera de la familia de las *Taxodiaceae* y originaria del centro y sur de China: curso superior del río Minjiang (閩江) y el monte Wuyi (武夷山) en Fuzhou (福州), desde donde se importaba originalmente. Se caracteriza por su resistencia a los hongos e insectos xilófagos y es muy utilizada en los pilares y vigas de los templos taiwaneses.²⁴⁶



Figura 148. *Cunninghamia lanceolata* (Lamb.) Hook. var. *lanceolata*.²⁴⁷

5.1.2 Ensamblaje y masillado

El ensamblaje es la primera operación que se realiza en la construcción de los paneles que forman las puertas. Para una puerta de unos tres metros de altura el grosor medio de los paneles es de unos 5.5-6.5 cm. Los paños que forman los

²⁴⁵ Liu, Tang-Rui 劉棠瑞 (1994 *Op. cit.*, p. 138.

²⁴⁶ Li, Qian-Lang 李乾朗 (2003). *Op. cit.*, p. 153.

²⁴⁷ Comentario de los Árboles de Taiwán 臺灣樹木解說 (1997). "Cunninghamia lanceolata (Lamb.) Hook" [fotografía, color], en *Consejo de Agricultura, Yuan Ejecutivo*, p.30. <<http://subject.forest.gov.tw/species/twtrees/book1/index-1.htm>> [Consulta: 1 de agosto de 2015]

paneles están unidos entre ellos y reforzados con colas de milano, espigas internas y otras piezas de madera²⁴⁸ y se adhieren, en la técnica tradicional, con adhesivos preparados con aceite de tung y sangre de cerdo²⁴⁹.

El encolado se realiza actualmente con un adhesivo sintético, con una emulsión de acetato de polivinilo.²⁵⁰

Las juntas y los desniveles o huecos se rellenan con masillas. En los huecos más profundos o de mayor tamaño se colocan también piezas de bambú²⁵¹ o de madera. Las masillas tradicionales se elaboran con sangre de cerdo mezclada con cal o con aceite de tung cocido mezclado con cal o tierra fina amarilla.

Un tipo de masilla se elaboraba con aceite de tung cocido, más adhesiva que la de sangre de cerdo y más resistente al agua, pero de aplicación algo más ardua y también más difícil de lijar.²⁵² La masilla se puede preparar más o menos densa y viscosa, ajustando las proporciones de las cargas (cal o tierra fina amarilla) y utilizando aceite de tung más o menos cocido. Cuanta más alta sea la temperatura de cocción, más viscoso resultará el aceite de tung.²⁵³

Sin embargo, no parecen existir datos claros acerca del uso de la masilla de aceite de tung en el pasado. Cai Fei-Wen, en su libro *Investigación de los procesos de la preparación e imprimación en las pinturas tradicionales* recoge opiniones, por parte de pintores tradicionales, contradictorias sobre esta cuestión. Algunos pintores opinan que sí era una masilla que se utilizaba en el campo de la pintura tradicional, mientras otros opinan que no se utilizó en ese campo o que el aceite de tung sólo se usaba como plastificante para las masillas elaboradas con sangre de cerdo.²⁵⁴

Existe un mayor consenso acerca del uso de las masillas tradicionales elaboradas con sangre de cerdo y cal. Algunas de sus ventajas son: fácil

²⁴⁸ Li, Qian-Lang 李乾朗 (2003). *Op. cit.*, p. 68.

²⁴⁹ Chen Ping-Shen, Comunicación personal.

²⁵⁰ Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, p. 71.

²⁵¹ *Ibid.* Kang, Nuo-Xi 康銘錫 (2013). *Op. cit.*, p. 260.

²⁵² Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, p. 72.

²⁵³ Cai, Fei-Wen 蔡斐文 (2014). *Op. cit.*, pp. 84 y 94.

²⁵⁴ *Ibid.*, pp. 215, 235 y 267.

aplicación, flexibilidad, menor precio, mayor resistencia a los agentes biológicos (debido a la cal)²⁵⁵, secado rápido (a la sombra tarda unas tres horas) y fácil de lijar. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la elaboración es bastante compleja. Por ejemplo, en algunas recetas la sangre debe dejarse fermentando una semana aproximadamente (depende de la temperatura ambiental),²⁵⁶ tal como se explica en el apartado 5.2.2.

Hoy en día, la mayoría de los pintores tradicionales sustituyen las masillas tradicionales por masillas comerciales como, por ejemplo, las que se usan para los coches²⁵⁷ o las resinas epoxi mezcladas con serrín muy fino. Los pintores consideran que estas masillas resultan más económicas, fáciles de preparar y usar, y mucho más resistentes.

5.2 Estratos de preparación

5.2.1 El pintor tradicional y el maestro policromador

Para realizar las pinturas de los dioses en las puertas, tradicionalmente son dos las personas que pueden trabajar en el proyecto: uno es el pintor tradicional y el otro es el denominado "maestro policromador"²⁵⁸, una traducción del término que no se corresponde del todo con el antiguo maestro policromador, tal como se conoce en España, como la persona que realiza las policromías, por ejemplo, de esculturas. En el caso de Taiwán, además de realizar las policromías, también tiene la función de ayudante del pintor.

Con frecuencia se encargan los proyectos pictóricos de los templos a los maestros policromadores debido a que el salario de los pintores es muy alto. Los

²⁵⁵ Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, p. 72. Cai, Fei-Wen 蔡斐文 (2014). *Op. cit.*, p. 236.

²⁵⁶ Li, Li-Fang 李麗芳, Zheng, Ming-Shui 鄭明水, y Cai, Yu-Lin 蔡育林 (2008). "El estado actual de la conservación y preservación de las pinturas de los templos y las arquitecturas taiwaneses 台灣寺廟建築彩繪保存維護現況" en *Congreso de conservación y preservación de las pinturas sobre madera de las arquitecturas en el este de Asia 東亞木構建築彩繪保存維護研討會* (14 de marzo de 2008). Tainan, p. 5.

²⁵⁷ Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, p. 71. Kang, Nuo-Xi 康銘錫 (2013). *Op. cit.*, p. 260.

²⁵⁸ Kang, Nuo-Xi 康銘錫 (2013). *Op. cit.*, p. 260.

pintores tradicionales suelen realizar aquellos trabajos más difíciles para los que se necesita mucha experiencia y gran capacidad, por ejemplo las figuras, o detalles de la iluminación, y las partes de la cara, barba, y las manos. El maestro policromador posee un estatus más bajo y suele realizar los trabajos de menor importancia. A lo largo del tiempo puede adquirir mayores conocimientos, aprendiendo de los pintores y posteriormente adquiriendo una formación como pintor.²⁵⁹

En ocasiones el proceso de realizar las pinturas en las puertas se divide de la siguiente forma: el maestro policromador se encarga del masillado y de la aplicación de los estratos de preparación, mientras que el pintor tiene la responsabilidad de ejecutar la composición pictórica. Esta forma de organizar el trabajo parece ser más común en el sur de Taiwán.²⁶⁰

5.2.2 Estratos de preparación: materiales y técnicas

En la técnica tradicional a veces se aplica una mano de un tipo de cola de origen animal, cuyo nombre comercial es "cola de agua (水膠)". En otros casos se utiliza sangre de cerdo fermentada a la que se añade una cierta cantidad de agua para diluirla. Esta operación tiene como objetivo cerrar los poros de la madera y adherir la tela.²⁶¹ En la actualidad se usa pintura blanca comercial diluida con algún disolvente (mezclas de hidrocarburos o ésteres).

Según el modo de trabajo tradicional, los estratos de preparación se podían realizar con sangre de cerdo y cal o con aceite de tung cocido con cargas. Sin embargo, actualmente casi ningún pintor utiliza ya estas técnicas. A partir de la década de 1970, debido al desarrollo de la industria química, se comienzan a utilizar todo tipo de materiales sintéticos como la emulsión de acetato de polivinilo, entre otros, ya que resulta más rápido y económico.²⁶²

²⁵⁹ Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, p. 71.

²⁶⁰ Cai, Fei-Wen 蔡斐文 (2014). *Op. cit.*, pp. 217, 231 y 267.

²⁶¹ Li, Li-Fang 李麗芳, Zheng, Ming-Shui 鄭明水, y Cai, Yu-Lin 蔡育林 (2008). *Op. cit.*, p. 4.

²⁶² Cai, Fei-Wen 蔡斐文 (2014). *Op. cit.*, pp. VI, 12 y 14.

El uso de la sangre de cerdo es bastante complicado y requiere de una planificación y de una serie de operaciones que resultan bastante incómodas y que muchas personas consideran muy poco higiénicas. Supone tener que ir a un matadero a las 3 o 4h de la madrugada (la hora a la que se realiza la matanza).²⁶³ Requiere manipularla (tal como se explica más adelante) y dejarla un tiempo para que fermente. Algunos pintores solían añadir una cantidad de aceite de tung cocido como plastificante.²⁶⁴

En la actualidad, sólo el pintor Chen Ying-Pai y sus aprendices utilizan la sangre de cerdo en los estratos de preparación de las pinturas de los templos. Desde hace algunas décadas es una técnica en desuso. Los pintores más jóvenes solamente conocen su existencia pero no la emplean.²⁶⁵

Algo similar sucede con las preparaciones elaboradas con aceite de tung y cal. El precio del aceite y la dificultad en el proceso de cocción y en la manipulación del material han provocado que la mayoría de los pintores apenas conozcan esta técnica.

Después de un primer estrato de preparación se aplica sobre la superficie una tela de lino o de algodón. En este caso, también los materiales sintéticos han terminado por sustituir a los tradicionales. Desde la década de 1970 se comienzan a usar tejidos de diversos materiales como el nylon o estratos de fibra de vidrio. Algunos pintores recomiendan estos materiales al considerarlos más resistentes que las telas tradicionales.²⁶⁶

Sobre la tela se aplica una segunda capa de preparación y luego se lija. Para la última capa, en la técnica tradicional, a veces se emplea cola animal con polvo de concha de ostras²⁶⁷ o sangre de cerdo con cal como en las capas

²⁶³ *Ibid.*, p. 214.

²⁶⁴ Li, Li-Fang 李麗芳, Zheng, Ming-Shui 鄭明水, y Cai, Yu-Lin 蔡育林 (2008). *Op. cit.*, p. 5.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 214.

²⁶⁶ Cai, Fei-Wen 蔡斐文 (2014). *Op. cit.*, p. 231.

²⁶⁷ El pigmento denominado "polvo de conchas de ostras" es básicamente carbonato de calcio obtenido de conchas de moluscos, en especial de las ostras. Eastaugh, N. *et al.* (2008). *Pigment Compendium*. Amsterdam: Butterworth-Heinemann.

anteriores. La principal ventaja de este tipo de preparación es que permite una muy buena adherencia de los estratos pictóricos oleosos. Otra posibilidad es la utilización del polvo de las conchas de ostras con el aceite de tung cocido. En este caso las ventajas son una aplicación más fácil, mayor flexibilidad y resistencia a los golpes y a la humedad. Sin embargo, resulta más caro y presenta una menor adherencia de la capa pictórica.²⁶⁸ Actualmente estas técnicas se han simplificado mucho: los pintores han pasado a usar pintura blanca oleosa para construcción y algunos suelen añadir cargas como el Litopón. El número de estratos de preparación depende de la preferencia de cada pintor aunque, en general, el mínimo son dos.



Figura 149. Fases en la aplicación de los estratos de preparación.

²⁶⁸ Li, Li-Fang 李麗芳 (2004). "Estudio del ejemplo: La Conservación y Restauración de las Pinturas del Edificio del Monumento III- El Templo de Xingji en Tainan 台南市三級古蹟興濟宮建築彩繪保存修護研究案例介紹" en *Congreso de Conservación y Restauración de las Pinturas de los Edificios 2004 年建築彩繪保存修護研習*. Tainan. (12- 26 de diciembre de 2004), p. 172.

5.2.3 Preparaciones con sangre de cerdo y cal

Aunque en la actualidad ya no sea un material de uso habitual, conviene explicar la forma de elaborar las preparaciones con sangre de cerdo dada su importancia en las técnicas tradicionales.

Los primeros pasos en la manipulación se muestran en la figura 150. La sangre fresca de cerdo debe usarse dentro de un plazo de 3 horas a partir de la extracción. Los coágulos que se formen deben deshacerse manualmente (figura 150- 1) para que la sangre permanezca líquida (figura 150- 2). A continuación se da forma a un "nido", con unas cuerdas no muy gruesas (figura 150- 3 y 4), que se usa para filtrar la sangre y deshacer los coágulos (figura 150- 5). Posteriormente se realiza un nuevo filtrado con un filtro o una bolsa de tela (figura 150- 6). Tras filtrarla, la sangre queda más líquida aunque con mucha espuma que debe ser eliminada (figura 150- 7). Por último, dependiendo de la receta y la necesidad del pintor, se añade una cantidad de cal (figura 150- 8). Esta mezcla se puede separar en dos partes para elaborar diferentes "recetas" de preparaciones.



Figura 150. Fases en el filtrado de la sangre de cerdo.

Una parte de la mezcla de sangre y cal (mezcla inicial, figura 150- 8) se utiliza para elaborar la preparación (figura 151- P1). Tras aplicar una capa sobre el soporte, se adhiere una tela (figura 151- P2) y se aplica una nueva capa de preparación sobre la tela (figura 151- P3).



Figura 151. Elaboración de la preparación con sangre de cerdo.

A otra parte de la mezcla de sangre y cal (mezcla inicial figura 150- 8) se le añade más cal para elaborar otro tipo de preparación, algo más viscosa que la anterior (figura 152- I1). Se aplica una capa a la superficie de una tabla con una espátula (figura 152- I2), dejándola lo más homogénea posible (figura 152- I3). Esta mezcla puede utilizarse directamente sobre la madera, sin un estrato intermedio de tela como, por ejemplo, en las pinturas sobre las vigas.



Figura 152. Elaboración de una preparación con sangre de cerdo.

Otra opción consiste en elaborar la preparación con sangre de cerdo, cal y aceite de tung.

A partir de la mezcla que se muestra en la figura 152- 11, existe también la posibilidad de dejarla fermentar. Se aplana bien la superficie de la mezcla (figura 153- 9), se tapa con un plástico y se deja en reposo durante una semana (figura 153- 10).

Al cabo de una semana (la sangre adquiere un tono verde al fermentar) se añade más cal y se mezcla bien hasta que la mezcla no esté pegajosa (figura 153- 11). Se añade el aceite de tung cocido en una proporción 3:1 (en volumen) y se mezcla bien (figura 153- 12). Hay que tener cuenta que una vez se añade el aceite de tung ya no se puede incorporar más cal. Se aplica a la superficie

(figura 153- 13) y una vez haya secado se puede lijar (figura 153- 14).



Figura 153. Preparación elaborada con sangre de cerdo y aceite de tung.

La mezcla de sangre, cal y aceite de tung puede conservarse durante unos 6 meses, mientras que las preparaciones elaboradas con sangre fresca y cal sólo se conservan unos 3-5 días.²⁶⁹

²⁶⁹ Los datos y las imágenes de este apartado se han tomado de Cai, Fei-Wen 蔡斐文 (2014). *Op. cit.*

5.3 Técnica pictórica

5.3.1 Dibujo preliminar

En el primer paso normalmente se dibujan las figuras sobre papel y se transfieren a la superficie de la preparación. Se utiliza carboncillo, calcando con mucha fuerza, pudiendo quedar más polvo del carbón encima del papel para la transferencia posterior. También se pueden sustituir por un pigmento azul con agua y aplicado con un pincel: se calca el dibujo a un papel y se transfiere a la puerta una vez secado. Aquellos pintores que poseen una mayor experiencia dibujan directamente sobre la preparación con carboncillo o tiza. Para acabar el dibujo, se repasa con tinta china.²⁷⁰

Antes de este proceso es necesario comprobar que no se produzcan solapamientos u ocultamiento después de la colocación de las puertas y cuando estén cerradas. Es conveniente comprobar *in situ* si la composición definitiva se ha realizado correctamente.²⁷¹

En muchos casos se sigue un ritual: "para empezar el dibujo, se debe elegir una hora buena de un buen día".²⁷² Esta es una costumbre tradicional en Taiwán para comenzar cualquier acto que se considere importante, tal como la inauguración de una tienda, el comienzo de un proyecto de construcción, e incluso una mudanza o una boda: se elige una hora adecuada, "buena", para comenzar esa actividad. Las horas y fechas convenientes para según qué tipo de actividad siempre están indicadas en los calendarios lunares de cada año.

²⁷⁰ Puede verse un ejemplo de este proceso en "Pintar los pinturas de los dioses en las puertas -1 門神彩繪 -1". *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=IOkQpjZUzzg>> [Consulta: 12 de abril de 2015]

²⁷¹ Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. Cit.*, pp. 72-73.

²⁷² *Ibid.*, p. 74.



Figura 154. Elaboración del dibujo.

Cuando se acaba el dibujo, y antes de proceder a dorar, se aplica el color del fondo. En general se utiliza el color rojo pero, a veces, dependiendo de la deidad principal (por ejemplo, si es un emperador) o de las preferencias de los responsables del templo (o del pintor) se prefiere el color negro.



Figura 155. Dibujo preliminar sobre la preparación.²⁷³

²⁷³ Imagen cedida por Chen Wen-Qin (陳文欽).

5.3.2 Dorado

Después de realizar el dibujo, el ayudante o el maestro policromador aplica una fina capa de aceite de tung cocido con óxido de plomo amarillo como adhesivo para la hoja de oro. Cuando está casi seco, ligeramente mordiente, se adhiere el pan de oro a mano y con la ayuda de una brocha de pelo suave. Según el presupuesto del proyecto, se usa oro o diferentes aleaciones, según la proporción de oro y cobre.

Debido a que los panes no están fijados a un papel de base, se suelen mojar con vino de arroz uno por uno y se colocan encima de papeles para absorber el líquido y para que se adhieran ligeramente al papel, una vez se haya evaporado el alcohol. Esto facilita el proceso de dorado: permite coger los panes con las manos y aplicar un poco de presión por el reverso del papel con una brocha de pelo suave hasta que la hoja metálica se adhiera a la superficie y se retira el papel tal como se muestra en la figura 156. Posteriormente se utiliza la brocha para alisar los panes y arreglar los bordes.²⁷⁴ Al igual que en otras técnicas de dorado graso, la superficie no se bruñe.



Figura 156. Aplicación del dorado.²⁷⁵

²⁷⁴ Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, pp. 74-75.

²⁷⁵ Imagen derecha: Pan, His 潘璽 (2005). *Op. cit.*, pp. 2-12. Imagen izquierda: Chen, Li-Fen 陳儷分 (2004). *The Research on System of Conservation Treatment for Paintings on Traditional Buildings in Taiwan 臺灣傳統建築彩畫修護制度之研究*. Tesina de master. Taoyuan: Universidad Cristiana Chung Yuan, pp. 4-19.



Figura 157. Proceso de dorado.²⁷⁶

5.3.3 Elaboración de la composición pictórica

5.3.3.1 Materiales

Según el proceso tradicional se utiliza como aglutinante el aceite de tung cocido. El aceite de tung es un aceite secante muy conocido y utilizado en China desde el siglo XIV. Proviene de la extracción de las semillas de las nueces del árbol tung, *Aleuritis fordii*²⁷⁷. Se cultiva en áreas de clima templado, por ejemplo, en el continente americano, aunque el aceite de tung que se emplea en Taiwán proviene principalmente de China.

²⁷⁶ Imagen cedida por Mu Liang-Ke (木良可).

²⁷⁷ Schönemann Anna *et al.* (2006). "An investigation of the fatty acid composition of new and aged tung oil" en *Studies in Conservation* 51 (2), pp. 99-110.

Ácido graso	Fórmula química	Composición en peso %	
		Tung	Linaza
Mirístico	$\text{CH}_3(\text{CH}_2)_{12}\text{COOH}$	-	<1
Palmitico	$\text{CH}_3(\text{CH}_2)_{14}\text{COOH}$	1-3	4-7
Estearico	$\text{CH}_3(\text{CH}_2)_{16}\text{COOH}$	1-3	2-5
Oleico	$\text{COOH}-(\text{CH}_2)_7-\text{CH}=\text{CH}-(\text{CH}_2)_7-\text{CH}_3$	4-9	18-24
Linoleico	$\text{CH}_3-(\text{CH}_2)_4-\text{CH}=\text{CH}-\text{CH}_2-\text{CH}=\text{CH}-(\text{CH}_2)_7-\text{COOH}$	8-10	14-19
Linolénico	$\text{CH}_3-\text{CH}_2-\text{CH}=\text{CH}-\text{CH}_2-\text{CH}=\text{CH}-\text{CH}_2-\text{CH}=\text{CH}-(\text{CH}_2)_7-\text{COOH}$	1-3	50-58
Eleosteárico	$\text{CH}_3-(\text{CH}_2)_3-\text{CH}=\text{CH}-\text{CH}=\text{CH}-\text{CH}=\text{CH}-(\text{CH}_2)_7-\text{COOH}$	77-88	-

Tabla 2. Comparación del aceite de tung y el aceite de linaza.²⁷⁸

El aceite de tung tiene unas fuertes propiedades secantes, incluso superiores a las del aceite de lino (tabla 2). Se ha empleado en China desde hace siglos como aglutinante pictórico y para el tratamiento de maderas (por ejemplo, para impermeabilización).²⁷⁹

En el proceso de preparación del aceite de tung no se utiliza el aceite crudo sino cocido. Los pintores tradicionales con mucha experiencia se encargaban del proceso de cocción. El principal problema es que si se supera una temperatura determinada, el aceite resulta demasiado viscoso y no se puede usar para determinadas operaciones. La temperatura de cocción se sitúa en el intervalo entre 140°C y 260°C, dependiendo del uso del aceite. Para la elaboración de preparaciones, el aceite se cuece entre 140 y 220°C, a 220°C para el estrato de protección de la pintura, entre 220 y 260°C para preparar el aglutinante para pintar y entre 250-260°C para usarlo como adhesivo para

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 100.

²⁷⁹ *Ibid.* Mazzeo, Rocco *et al.* (2004). "Analytical study of traditional decorative materials and techniques used in Ming Dynasty wooden architecture. The case of the Drum Tower in Xi'an, P.R. of China" en *Journal of Cultural Heritage*, 5, pp. 273-283. Ling, He *et al.* (2007). "Analytical characterization of binding medium used in ancient Chinese artworks by pyrolysis-gas chromatography/mass spectrometry" en *Microchemical Journal*, 85, pp. 347-353.

dorado.²⁸⁰

Durante el proceso de cocción, se añade pirolusita (MnO_2), óxido de plomo (PbO) o tetróxido de plomo (Pb_3O_4) como secativos, para acelerar el secado del aceite.²⁸¹ Hoy en día, pocos pintores cuecen el aceite de tung. Prefieren comprar el aceite ya cocido, dado que este proceso es muy contaminante y tóxico²⁸² y también por el riesgo de incendio.²⁸³

Según Xue Qin²⁸⁴, los pigmentos usados tradicionalmente en la pintura taiwanesa han sido pigmentos inorgánicos naturales como el cinabrio (HgS), rejalgar (As_4S_4), malaquita ($Cu_2CO_3(OH)_2$), azurita ($Cu_3(CO_3)_2(OH)_2$), lapislázuli, carbonato cálcico ($CaCO_3$), caolín ($Al_2Si_2O_5(OH)_4$), negro de carbón; pigmentos inorgánicos artificiales como albayalde ($Pb(OH)_2 \cdot 2PbCO_3$), minio (Pb_3O_4), óxido de plomo (PbO), óxido de cinc (ZnO), óxido de hierro amarillo ($Fe_2O_3 \cdot 3H_2O$); orgánicos como las lacas obtenidas a partir de la *Rubia cordifolia* o del *Carthamus tinctorius*.

Ahora se usan pinturas comerciales a las que se añade aceite de linaza para retrasar el secado.²⁸⁵ Algunos investigadores²⁸⁶ señalan que los pintores de la zona sur de Taiwán suelen utilizar pinturas comerciales (también de

²⁸⁰ Cai, Fei-Wen 蔡斐文 (2014). *Op. cit.*, p. 84.

²⁸¹ *Ibid.*, pp. 35-38.

²⁸² Barceloux, Donald G. (2008). *Medical Toxicology of Natural Substances: Foods, Fungi, Medicinal Herbs, Plants, and Venomous Animals*. Hoboken (NJ): John Wiley & Sons., pp. 663-665.

²⁸³ La cocción del aceite de tung ha provocado algunos incendios. Por otra parte, la legislación medioambiental de Taiwán es muy restrictiva en cuanto a la contaminación generada por este proceso.

²⁸⁴ Xue, Qin 薛琴 (1997). "Las técnicas de restauración de las pinturas en las construcciones tradicionales 傳統建築彩繪修護技術" en *Seminario del Arte Tradicional 1997, 86 年傳統藝術研討會論文集*. Taipei: Taipei National University of the Arts, Center for Traditional Arts, p. 134.

²⁸⁵ Cai, Fei-Wen 蔡斐文 (2014). *Op. cit.*, p. 252. Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, p. 76.

²⁸⁶ Cai, Fei-Wen 蔡斐文 (2014). *Op. cit.*, p. 237. Xu, Ming-Fu 徐明福 (2003). "Desde el caso de Tainan: la conservación y la restauración de las pinturas en los templos tradicionales taiwaneses considerados monumentos 由南瀛的案例來談台灣傳統寺廟古蹟彩畫的保存與修復" en *Paisaje del humanismo: Ponencias en el Seminario de Arte Tradicional de Tainan 南瀛人文景觀: 南瀛傳統藝術研討會論文集*. Yilan: National center for traditional arts, p. 404.

construcción) de la marca *Color in oil de Rainbow* (虹牌原色漆)²⁸⁷. Algunos pintores como, por ejemplo, Li Deng-Sheng, indican que no se trata de pinturas buena calidad²⁸⁸, una opinión respaldada por investigadores como Xu Ming-Fu.²⁸⁹

Los pinceles tradicionales estaban hechos manualmente por los mismos maestros de la siguiente forma: se corta una caña de bambú, se abre y se ahueca, el pelo se junta en un fajo con resina y se mete en la caña de bambú una vez secado. Luego se fija con resina y cuerdas.²⁹⁰ Se empleaba pelo humano (concretamente de mujer, para obtener un pincel de pelo más suave) o de cola de caballo (para obtener un pincel de pelo más rígido). Actualmente, se suelen usar pinceles ya fabricados.



Figura 158. El pintor Chen Pin-Sheng demostrando el proceso de cocción del aceite de tung.

²⁸⁷ Según la información aportada en la página web de esta empresa, el aglutinante principal sería el aceite de lino. Guanyang Pintura 光揚油漆 (s.f.). "*Color in oil de Rainbow* 虹牌原色漆" [fotografía, color] en *Pintura Guanyang* 光揚油漆. <<http://www.xn--54q956bxoginc.tw/product-detail-181653.html>> [Consulta: 28 de mayo de 2015]

²⁸⁸ Cai, Fei-Wen 蔡斐文 (2014). *Op. cit.*, p. 250.

²⁸⁹ Xu, Ming-Fu 徐明福 (2003). *Op. cit.*, pp. 391 y 404.

²⁹⁰ Chen Pin-Sheng. Comunicación personal. Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, p. 77.



Figura 159. Materiales para hacer pinceles tradicionales: pelo humano (foto arriba-izquierda) y pelo de cola de caballo (foto arriba-derecha).²⁹¹

5.3.3.2 Proceso de elaboración pictórica

Después del dorado, el maestro policromador ejecuta la coloración base. Posteriormente el pintor pinta los pliegues de la ropa, las manos y los detalles: los dragones y los personajes pequeños. Debido a que, para rellenar las figuras, los colores tapan las líneas de tinta china, posteriormente el pintor vuelve a marcar las líneas también con tinta china.²⁹² Para aplicar la tinta china sobre la pintura oleosa, se añadía a la tinta el jugo de los frutos del *sapindus* como tensoactivo. Actualmente se usa algún detergente.²⁹³

Hay una parte de la composición pictórica que es la más importante y más difícil en todo el proceso: el rostro. La buena o mala opinión que se pueda tener acerca de la calidad de estas pinturas va a depender en gran medida de cómo se ejecuten la cara, los ojos, la barba y las cejas. Para la realización de esta parte de la composición los pintores también deben elegir una hora propicia de un día favorable.²⁹⁴

²⁹¹ Li, Yi-Xing 李奕興 (2013). *Op. cit.*, p. 59.

²⁹² Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, p. 73. Kang, Nuo-Xi 康銘錫 (2013). *Op. cit.*, p. 261.

²⁹³ Cai Guo-Wei. Comunicación personal.

²⁹⁴ Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, p. 74. Kang, Nuo-Xi 康銘錫 (2013). *Op. cit.*, p. 261.

5.4 Estratos de protección

Cuando está seca la pintura, un ayudante aplica una capa de protección con una brocha o pulverizador. Actualmente se usan barnices comerciales pero antiguamente se aplicaba una capa de aceite de tung cocido. Algunos pintores no aplicaban un estrato de protección como, por ejemplo, Chen Shou-Yí.

El objetivo era (y todavía es) proteger las pinturas y prolongar su uso. Hoy en día se suelen usar barnices sintéticos, en muchos casos de la marca *Rainbowpaint* (虹牌油漆), una marca popular de material de pintura para la construcción. En algunos casos se coloca una fina lámina de algún material plástico o una tabla transparente acrílica sobre la superficie de las puertas para su protección²⁹⁵.

²⁹⁵ Véase el capítulo 8.

6. ESTUDIO Y RESTAURACIÓN DE DOS PINTURAS REALIZADAS POR CAI CAO-RU

Para poder comprender mejor las técnicas y materiales usadas en las pinturas de las puertas de los templos, se han estudiado dos piezas ejecutadas por Cai Cao-Ru.

6.1 Descubrimiento y origen de las pinturas

Las dos pinturas, con unas dimensiones de 228.5 x 63.6 cm (hoja derecha) y de 227.8 x 60.8 cm (hoja izquierda), se encuentran en la colección privada de Chen Wen-Qin, quién las adquirió hace aproximadamente diez años. La compra se realizó más bien por alta calidad de la madera, *Chamaecyparis formosensis*, que por las propias pinturas. Se pagó por ellas 12000 NTD²⁹⁶ (unos 290 euros actuales) con la idea de reutilizar el soporte para la ejecución de unas nuevas pinturas por parte de Chen Shou-Yi, padre del propietario y un afamado pintor tradicional.

Cuando estaba a punto de lijar las pinturas para aplicar una nueva preparación, se dio cuenta que el estilo de estas dos pinturas era muy similar a las realizadas por su tío Cai Cao-Ru. Para una primera identificación de las obras, se pidió la opinión de Cai Guo-Wei, el hijo de Cai Cao-Ru, quien confirmó que habían sido realizadas por su padre, posiblemente hacia la década de 1970.

Aunque es evidente que se trata de una de las puertas secundarias de un templo, ha sido imposible rastrear su pertenencia a un templo concreto. Durante la investigación se obtuvieron algunos datos que indicaban la posibilidad de que las pinturas pudiesen provenir del templo Baoan, en el distrito Annan de Tainan. Cai Cao-Ru había realizado muchas obras para este templo, pero hace unos diez años el edificio se reconstruyó (en la misma época en que las pinturas se vendieron). La visita al templo para conseguir más datos fue infructuosa ya que

²⁹⁶ New Taiwan Dollar.

no existe ningún tipo de documentación escrita o gráfica que pudiese aclarar la cuestión. La consulta al personal encargado de la dirección del templo tampoco aportó datos concluyentes.

Además, hay que tener en cuenta que la pinturas de los dioses que representan a oficiales deberían mostrar cada una un plato con un objeto simbólico. Estos objetos suelen ser una corona, un ciervo, una peonía y un vaso *Jue*. Estos cuatro objetos aparecen en las cuatro hojas de las puertas secundarias y siempre se presentan en un orden determinado desde la hoja izquierda a la hoja derecha (desde la vista del dios principal del templo). En la puerta de la izquierda se representan la corona (加冠) y el ciervo (進祿) y en la puerta de la derecha la peonía (富貴) y el vaso *Jue* (進爵). Este orden está relacionado con el simbolismo de estas imágenes y con el significado en chino de las palabras. Debido a que la corona representa un oficial o funcionario y el ciervo representa sus honorarios, estos dos símbolos se muestran juntos. Por su parte, la peonía simboliza una gran riqueza y el vaso *Jue* a las personas que pertenecen a la nobleza, por lo que estas imágenes forman también una pareja (véase el apartado 3.2.3).

Otra cuestión que determina este orden está relacionado con el acento y tono de la última palabras de cada una de estas dos parejas: ciervo (進"祿", "lù") y vaso *Jue* (進"爵", "Jué").²⁹⁷

A través de estas reglas, se puede saber si las puertas corresponden a la izquierda o derecha. Pero en este caso, estos dos oficiales portan cada uno dos objetos en su plato: uno de ellos la corona (加冠) y el ciervo (進祿) y el otro la peonía (富貴) y el vaso *Jue* (進爵). Existen dos posibles explicaciones a esta iconografía poco habitual. La primera es que correspondan a la puerta principal o central y la segunda es que no sean las dos hojas de una única puerta sino hojas individuales, cada una de una puerta secundaria. Estas dos posibilidades pueden darse si se trata de un templo de pequeñas dimensiones.

²⁹⁷ Se trata de un orden muy lógico en el idioma chino, pero que no tiene traducción al español.



Figura 160. Estado inicial de las pinturas de los dioses en las puertas realizadas por Cai Cao-Ru.



Figura 161. Croquis de las pinturas.

6.2 Técnicas de examen y análisis

Se ha realizado un completo estudio de las dos pinturas para comprobar si la información disponible acerca de las técnicas y materiales se corresponde con los resultados. También se trata de información muy útil para comprender mejor los procesos de degradación que hayan sufrido (o puedan sufrir en el futuro) y las posibilidades de un proyecto de conservación preventiva para este tipo de pinturas.

Hay que señalar que estas pinturas no suelen analizarse de forma tan completa en Taiwán. Existen pocos ejemplos de estudios de este tipo en pinturas de las puertas. Una de las pocas excepciones es el estudio realizado en la Residencia Oficial Gongbao.

Las técnicas empleadas en esta tesis para estudiar las obras se pueden clasificar en exámenes globales y análisis de muestras.

6.2.1 Técnicas de examen

Las obras se han examinado con iluminación convencional para un estudio general y en detalle. Se han empleado diferentes fuentes de iluminación, a varios ángulos para observar detalles de la técnica, daños y deformaciones.

Las fotografías se han realizado con una resolución de 4272 X 2848, y el formato aproximadamente son de 4'50 - 5'50 MB en JPG. Para las realizadas con iluminación convencional se ha utilizado una cámara digital Canon EOS 450D (lente EFS18-55MM). Para las macrofotografías se ha empleado la cámara digital Sony Cyber-shot DSC-T9 que dispone del modo "Lupa", que permite fotografiar objetos a 1 cm de distancia. Para las microfotografías, se ha recurrido a un microscopio digital portátil de 25-200 aumentos, conectado a un ordenador para el procesamiento de las imágenes.

Se han obtenido también imágenes de las pinturas mediante fotografía infrarroja (IR). La cámara digital utilizada en este caso ha sido la Sony Cyber-shot DSC-H50, que tiene la posibilidad de realizar fotos IR. Aunque ya

dispone de un LED IR, se ha recurrido también en algunos casos a una lámpara con una emisión IR de 850nm.

Para observar las alteraciones de la superficie y la posible presencia de repintes se ha recurrido a la fotografía ultravioleta, utilizando la cámara digital Sony Cyber-shot DSC-T9 y una fuente de iluminación UV de 365nm.

También se realizó un estudio mediante rayos X con el sistema compacto Fujifilm FCR Capsula X PX100 CLK, propiedad de la *Tainan National University of the Arts*. Estas imágenes fueron realizadas, a petición de la autora, por el equipo de restauración de la Residencia Oficial Gongbao en Wufeng.

6.2.2 Análisis de muestras

Los análisis de las muestras pictóricas se realizan para obtener datos acerca de la configuración de la estructura estratigráfica y la composición de los diferentes estratos. La selección de los puntos de toma de muestras se ha basado en los resultados obtenidos gracias al examen global.

Antes de obtener la muestra se efectuó una observación de la morfología de la superficie pictórica, a simple vista y también través de un microscopio. Las muestras seleccionadas deben ser representativas del problema que se quiere estudiar y deben ser lo más pequeñas posible, generalmente del orden de 0.1 a 0.6 mm.²⁹⁸ Se extraen mediante un bisturí, evitando cualquier contaminación y se introducen en los tubos eppendorf, debidamente identificados y numerados.

Se han realizado fotografías de las zonas concretas de las que se han obtenido cada muestra, con su número correspondiente y una flecha indicando el punto de extracción. Este punto también se ha marcado en una fotografía general de la pintura para completar la localización.²⁹⁹

La resina utilizada para la inclusión debe ser transparente, incolora y capaz de

²⁹⁸ Cabrera Orti, M^a. Angustias (1994). *Los métodos de análisis físico-químicos y la historia del arte*. Granada: Universidad de Granada, p. 52.

²⁹⁹ Smithsonian (2006). *Sculptures, Paintings, Wall Paintings. Sampling Methods*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Museum Conservation Institute. <<http://www.si.edu/MCI/downloads/reports/MCI-SamplingManual2006.pdf>> [Consulta: 31 de julio de 2015]

endurecerse homogéneamente en un corto periodo de tiempo.³⁰⁰ En este caso se utilizó Technovit 4004, una resina de rápida polimerización en frío basada en metilmetacrilato, de fácil manipulación, de gran dureza y resistente a la abrasión, además de transparente.³⁰¹ Una vez preparadas las muestras, se utilizaron varias técnicas para examinarlas y analizarlas.

Se utilizó un microscopio estereoscópico (NIKON SMZ1000 con cámara acoplada NIKON DS-Fi1) para una observación preliminar de las muestras. Las muestras fueron examinadas mediante microscopía óptica (MO) con fuentes de luz visible y ultravioleta. Se empleó el microscopio óptico NIKON modelo ECLIPSE 80i con cámara acoplada NIKON DS-Fi1. La observación de la sección transversal con luz visible y ultravioleta se utiliza para el estudio de los diferentes estratos y para conocer algunas de sus características como espesor, color, fluorescencia o estado de conservación.

Una de las técnicas de análisis utilizada fue la microscopía electrónica de barrido con microanálisis de rayos X por dispersión de energías (SEM-EDX).

Se ha empleado un microscopio Hitachi (VP-SEM), modelo S-3400N, equipado con un espectrómetro de energías de rayos X dispersadas BRUKER. Esta técnica analítica permite efectuar un estudio químico elemental de los materiales que constituyen la estratigrafía de la muestra, determinando de forma cualitativa/semicuantitativa los elementos químicos que constituyen la zona o el punto analizado.³⁰²

La espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR) permite identificar compuestos orgánicos de estructura molecular muy variada y formados por pocos elementos, y se aplica al análisis de adhesivos, aglutinantes,

³⁰⁰ Moles, Arcangelo y Matteini, Mauro (2001). *Ciencia y restauración: método de investigación*. Sevilla: Editorial Nerea, p. 29. Khandekar, Narayan (2003). "Preparation of cross-sections from easel paintings" en *Reviews in Conservation*, 4, pp. 52-64.

³⁰¹ Stem Museos S.L. *Technovit 4004*. <<http://www.stem-museos.com/es/productos/adhesivos-medios-y-resinas/technovit-4004>> [Consulta: 27 de mayo de 2015]

³⁰² Gómez, M^a Luisa (1998, 2008). *La restauración: Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 210 y 246-248. David Juanes Barber. Comunicación personal.

barnices y colorantes. También sirve para identificar algunos materiales inorgánicos.³⁰³ El análisis se ha realizado con un espectrómetro BRUKER modelo Vertex 70, en el intervalo 4000-400 cm^{-1} con una resolución de 4 cm^{-1} .³⁰⁴

Se han analizado diferentes muestras procedentes de las pinturas de los dioses realizadas por Cai Cao-Ru, con el fin de determinar los materiales empleados en la ejecución de la obra, evaluar el estado de conservación y la presencia de materiales de intervenciones anteriores.

³⁰³ Gómez, M^a Luisa (1998, 2008). *Op. cit.*, pp. 211 y 251-252.

³⁰⁴ David Juanes Barber. Comunicación personal. Los estudios realizados por medio de MO, SEM-EDX, FTIR fueron realizadas en el Laboratorio de Materiales de la Subdirección de Conservación, Restauración e Investigación IVC+R de CulturArts (Generalitat Valenciana) por Livio Ferrazza y David Juanes Barber (abril y mayo de 2015).

Muestra	Descripción
IZ001-1	Soporte madera.
IZ001-2	Soporte madera.
IZ005-1	Estrato pictórico verde.
IZ005-2	Estrato pictórico verde.
IZ Rojo 03	Estrato pictórico rojo.
IZ003-2	Estrato pictórico rojo.
IZ003-3	Estrato pictórico rojo.
IZ004-1	Estrato pictórico azul.
IZ004-2	Estrato pictórico azul.
IZ006-1	Dorado.
IZ006-2	Dorado.
IZ006-3	Dorado.
IZ002-1	Barniz.
IZ002-2	Barniz.
IZ002-3	Barniz.
IZ002-4	Barniz.
IZ007-1	Suciedad.
IZ007-2	Suciedad.
IZ007-3	Suciedad.
DE001-1	Soporte madera.
DE001-2	Soporte madera.
DE003-2	Estrato pictórico rojo.
DE Rojo 03	Estrato pictórico rojo.
DE005-1	Estrato pictórico verde.
DE Verde 01	Estrato pictórico verde.
DE004-1	Estrato pictórico azul.
DE004-2	Estrato pictórico azul.
DE006-1	Dorado.
DE006-2	Dorado.
DE006-3	Dorado.
DE002-1	Barniz.
DE002-2	Barniz.
DE002-3	Barniz.
DE002-4	Barniz.

Tabla 3. Muestras analizadas.

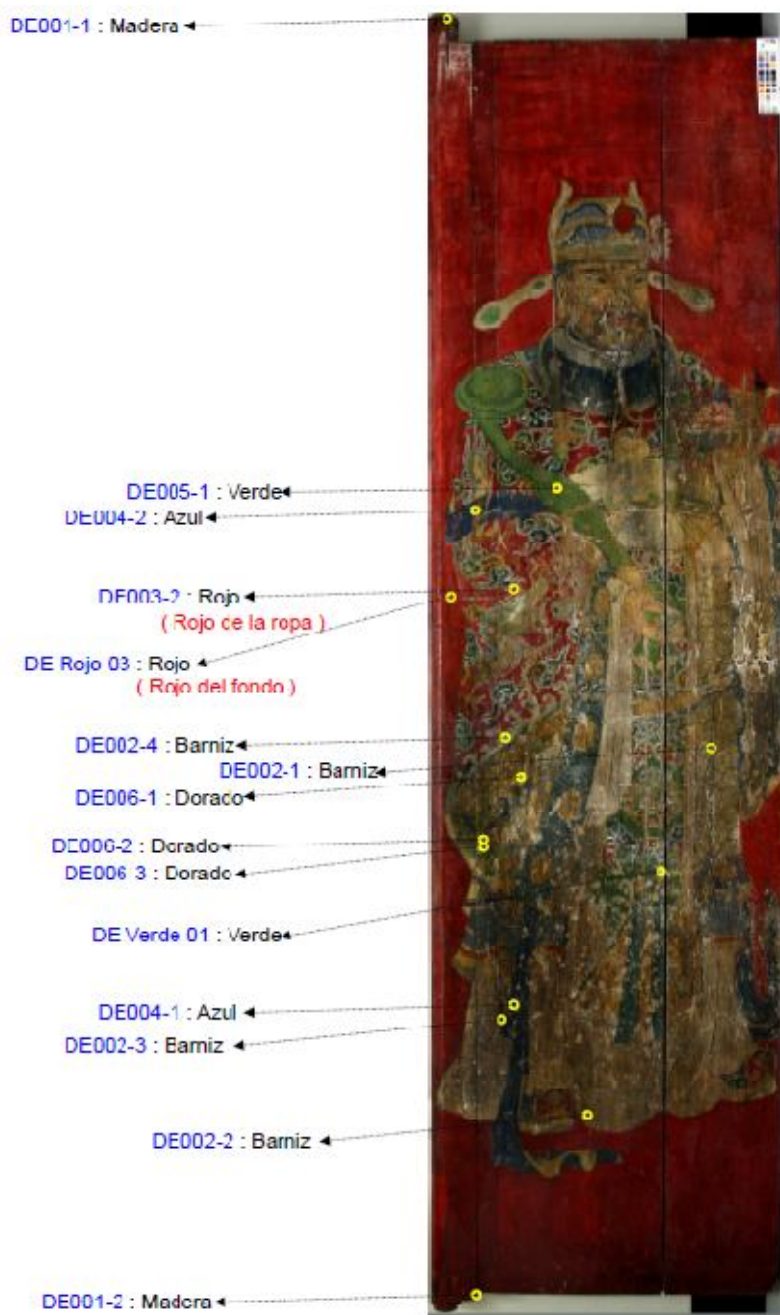


Figura 162. Localización de las muestras en la hoja derecha.



Figura 163. Localización de las muestras (hoja derecha).

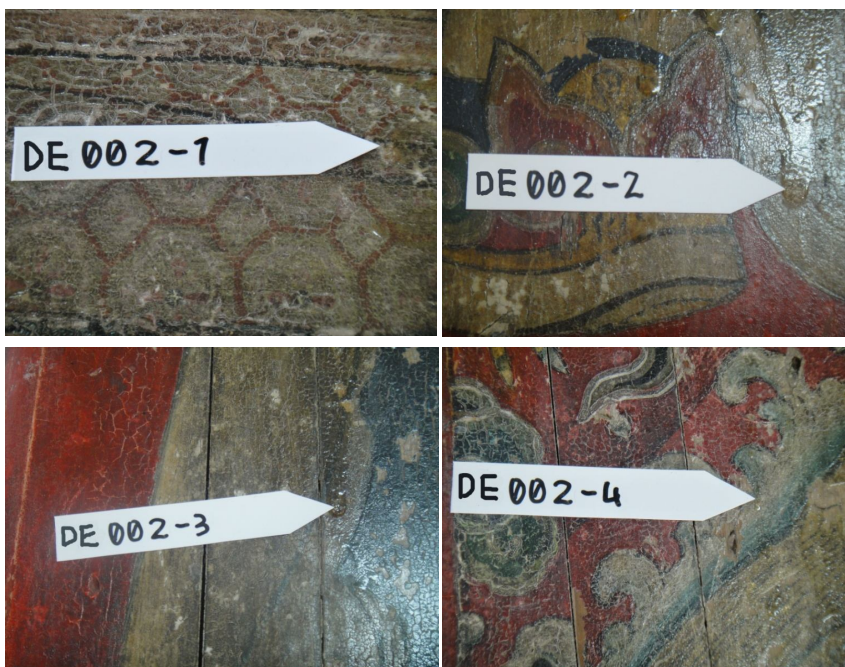


Figura 164. Localización de las muestras (hoja derecha).

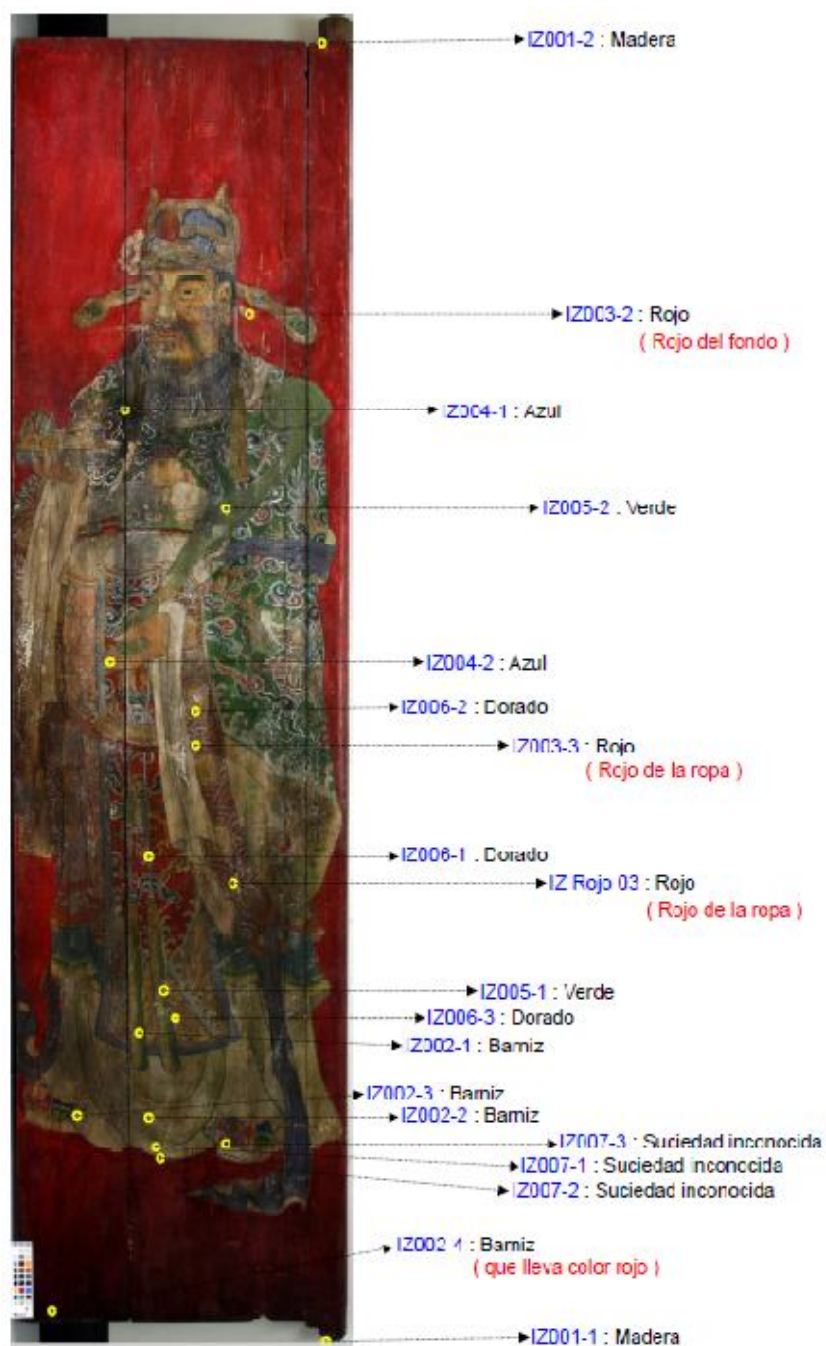


Figura 165. Localización de las muestras en la hoja izquierda.



Figura 166. Localización de las muestras (hoja izquierda).



Figura 167. Localización de las muestras (hoja izquierda).



Figura 168. Localización de las muestras (hoja izquierda).

6.3 Resultados y discusión

6.3.1 Soporte

Cada soporte está formado por 4 paños (de corte tangencial) reforzados por el reverso con dos travesaños y unidos entre si por espigas internas. Las dimensiones totales de cada tabla son de 228.5 x 63.6 x 4.5 cm (hoja derecha) y 227.8 x 60.8 x 4.6 cm (hoja izquierda). Cada tabla corresponde a la hoja de una puerta. Para poder cerrarla, dispone en el reverso de un sencillo sistema de pasadores, con dos travesaños (de madera) móviles alojados en otros dos travesaños fijados en vertical a los soportes.

Las dimensiones de los paños que componen las hojas de la puerta son muy diferentes: uno de los paños es muy estrecho con respecto a los otros. Esto no suele ser lo habitual en la construcción de este tipo de puertas. Una posible explicación podría ser el uso de madera de baja calidad, para reducir costes³⁰⁵, una hipótesis que se ve reforzada al comprobar la gran cantidad de nudos (algunos de gran tamaño) que presenta la madera.

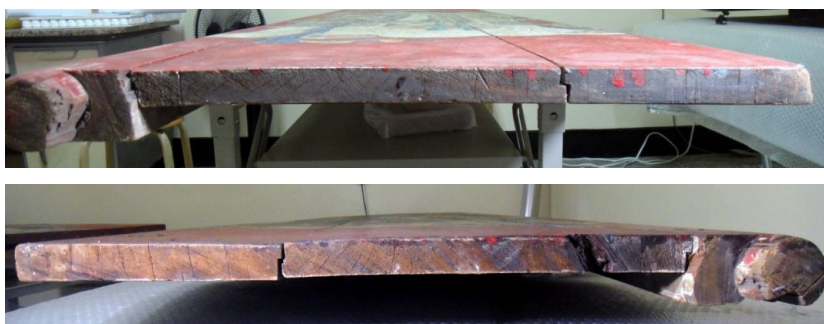


Figura 169. Hoja derecha (imagen superior) y hoja izquierda (imagen inferior).

³⁰⁵ Lin Jen-Cheng (林仁政). Comunicación personal.



Figura 170. Estructura del soporte. 1-4. paños; 5. travesaños fijos de refuerzo; 6. pieza de madera para sujetar los pasadores; 7. travesaño móvil a modo de pasadores. Los elementos 6 y 7 de la hoja derecha están perdidos.

A través del examen de las muestra del soporte con un microscópico óptico (muestras IZ001-2 y DE001-2), se ha podido llegar a la conclusión que se trata de una conífera, posiblemente del género *Chamaecyparis*.³⁰⁶ Su sección radial presentaba el campo de cruz con los traqueidas radiales y las punteaduras areoladas tal como muestra en la figura 171 (muestra IZ001-2) y la figura 172 (muestra DE001-2).

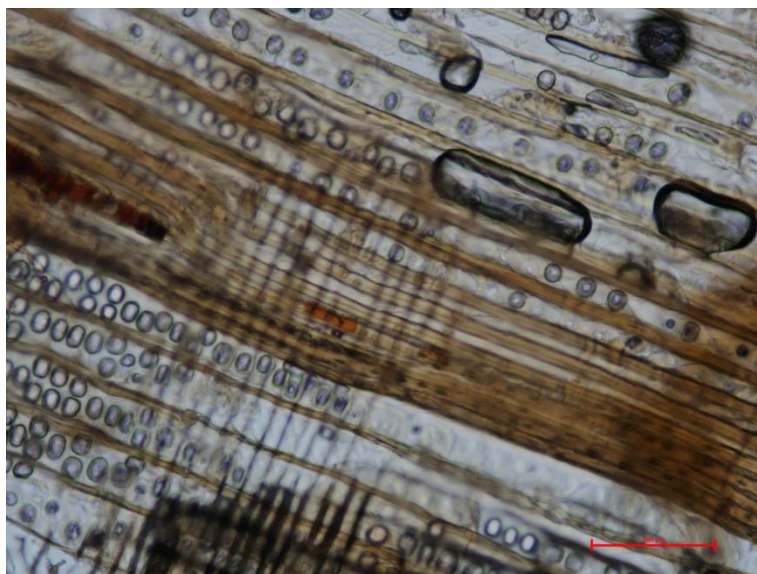


Figura 171. Sección radial de la muestra obtenida con luz visible, 20x.

³⁰⁶ La colaboración del profesor Lin Jen-Cheng (林仁政) ha sido decisiva en esta parte del estudio.



Figura 172. Sección radial de la muestra obtenida con luz visible, 50x.

El examen con rayos X se realizó en la Residencia Oficial Gongbao en Wufeng (霧峰宮保第) y permitió observar la estructura interna del soporte. En las radiografías se pueden ver los clavos metálicos que sujetan los travesaños, uno de los travesaños horizontales de refuerzo y uno de los travesaños verticales que sujeta los pasadores, además de las espigas internas que refuerzan la unión de los paños (figuras 173 y 174). También se observa la presencia de una zona blanca (un material no identificado, tal vez una masilla) que se sitúa en una fenda del soporte (figura 174).

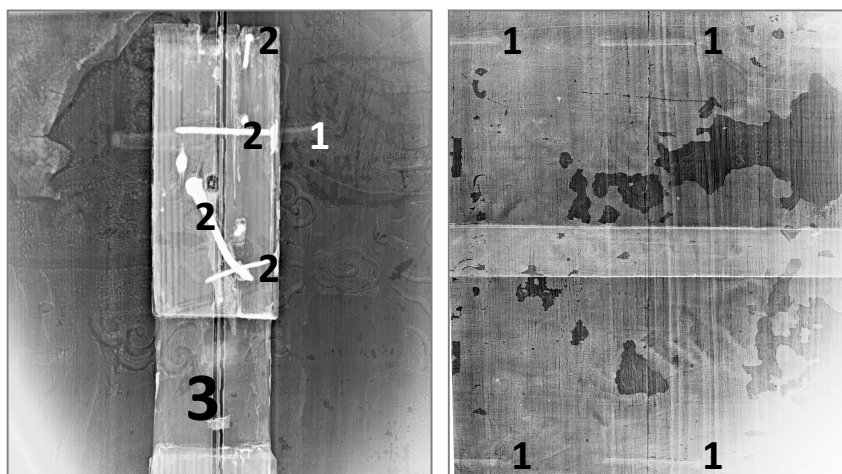


Figura 173. 1. Espigas internas entre los paños; 2. Clavos; 3. Hueco para el pasador.

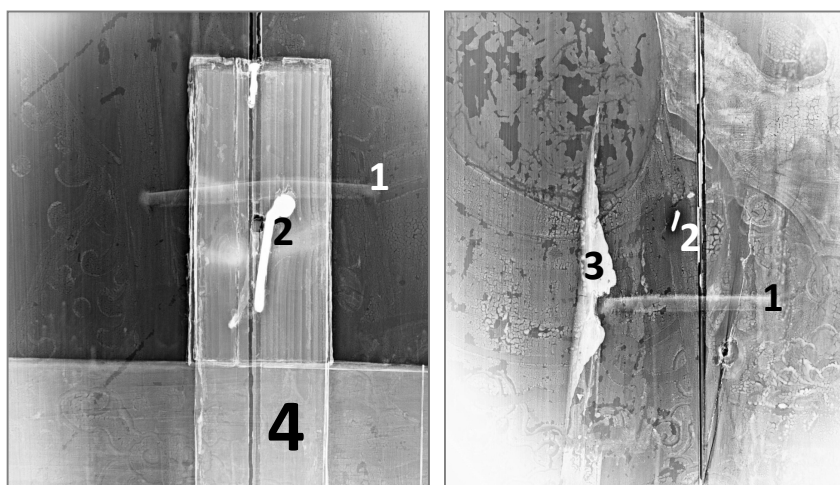


Figura 174. 1. Espigas internas entre los paños; 2. Clavos; 3. Material no identificado; 4.

Travesaño móvil a modo de pasador.

Los soportes presentaban diferentes daños. Algunos han sido causados por el gran número de nudos (figura 175), fendas (figura 176), pérdidas de soporte (figura 177) que, en algunos casos, han sido masilladas de forma muy burda

(figura 178). También se pueden observar los efectos del uso de las puertas: golpes, arañazos (figura 179) y acumulación de suciedad.



Figura 175. Daños causados por los nudos.



Figura 176. Fenda del soporte leñoso.



Figura 177. Pérdidas del soporte, posteriormente repintadas.

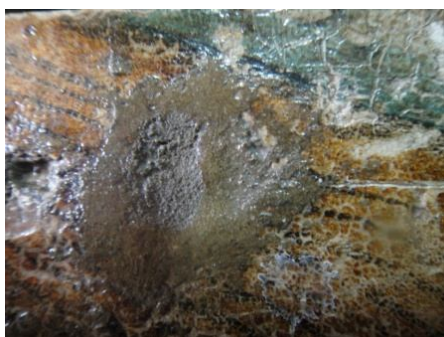


Figura 178. Masilla en una pérdida del soporte.



Figura 179. Daños en la puerta causados por el uso.

6.3.2 Estratos de preparación

Del estudio de la muestra IZ006-1 (SEM-EDX) se desprende que se aplicaron 3 estratos de preparación de carbonato de calcio (figura 181) y litopón ($\text{BaSO}_4 + \text{ZnS}$) (figura 182).³⁰⁷

Gracias a las entrevistas realizadas a varios pintores tradicionales, se sabe que en los estratos de preparación de las pinturas de los dioses se suelen utilizar desde hace algunas décadas materiales comerciales. Aunque sea algo habitual en este tipo de obras, en este caso los estratos de preparación no se han aplicado sobre un tejido, posiblemente para abaratar los costes del proyecto.

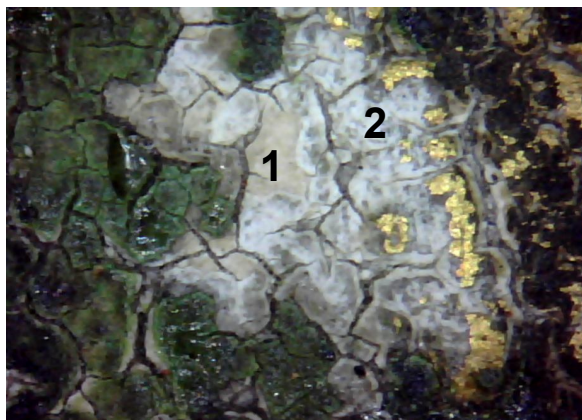


Figura 180. Estratos de preparación visibles en una de las pérdidas.

³⁰⁷ Ferrazza, L. y Juanes Barber, D. (2014), *Informe preliminar: análisis de la pintura sobre tabla de dos puertas orientales* (Nº de registro: 233/2014). Subdirección de Conservación, Restauración e Investigación IVC+R de CulturArts Generalitat Valenciana (no publicado).

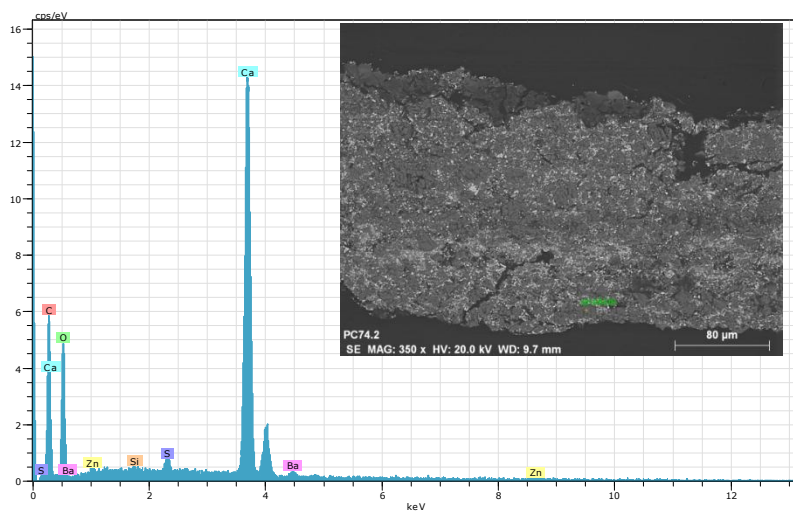


Figura 181. Espectro EDX de la carga mineral a base de carbonato de calcio presente en el estrato de preparación blanca.³⁰⁸

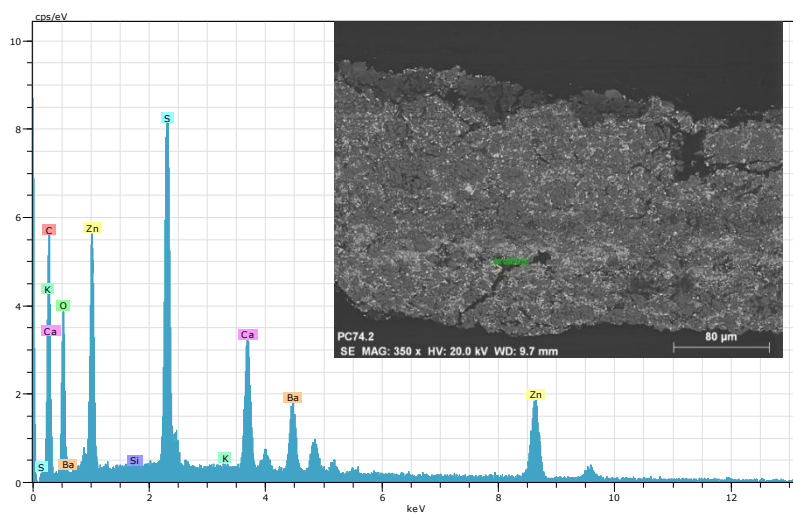


Figura 182. Espectro EDX del pigmento blanco utilizado en el estrato de preparación. Se detecta la presencia de bario, cinc y azufre (Blanco Litopón).³⁰⁹

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ *Ibid.*

A través de las lagunas de la estructura pictórica se pueden observar los estratos de preparación (figura 183), muy cuarteados, al igual que la capa pictórica.



Figura 183. Estratos de preparación en una de las pérdidas

6.3.3 Dibujo preliminar y estratos pictóricos

Una vez aplicados los estratos de preparación, se realizaba un dibujo preliminar. A través de la fotografía IR, se puede observar la presencia de este dibujo, tal como se muestra en las figuras 184 y 185: algunas líneas que han sido posteriormente tapadas por la pintura, modificando detalles de la composición inicial.



Figura 184. Imagen con luz visible (izquierda) y obtenida mediante fotografía IR (derecha).



Figura 185. Imagen con luz visible (izquierda) y obtenida mediante fotografía IR (derecha).

En varias secciones estratigráficas se puede observar la presencia del dibujo realizado con tinta china (figura 186).

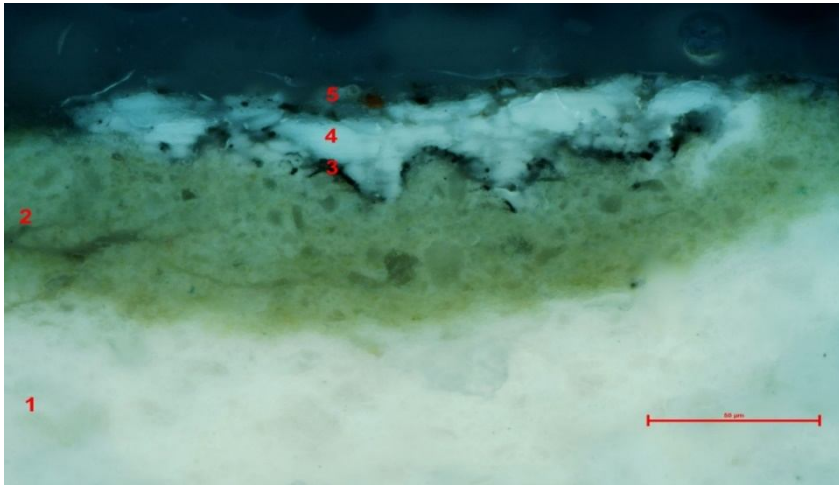


Figura 186. Detalle de la sección estratigráfica de la muestra IZ005-2, obtenida con luz ultravioleta (50x). 1.Capa de preparación aplicada a tres manos a base de carbonato de calcio y litopón. 2.Estrato pictórico verde amarillento a base de carbonato de calcio, litopón y poco verde de cromo. 3.Fino estrato negro de tinta china. 4.Capa orgánica superficial (barniz). 5.Capa orgánica superficial negra y semitransparente (barniz y suciedad).³¹⁰

Gracias a los análisis de los estratos pictóricos se ha podido determinar la presencia de los siguientes pigmentos: Blanco Litopón, ocre rojo, pigmento rojo a base de plomo (figura 187), azul ultramar sintético (figura 188), amarillo de cromo y verde de cromo (figura 189). El aglutinante no ha sido analizado, pero es posible que Cai Cao-Ru usase una pintura comercial compuesta por un aceite secante.

³¹⁰ *Ibid.*

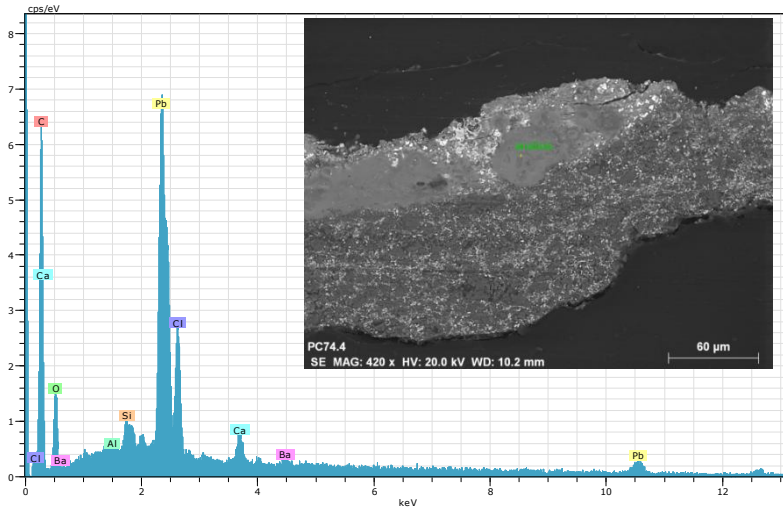


Figura 187. Espectro EDX del pigmento rojo a base de plomo rico en cloro (muestra IZ003-2).³¹¹

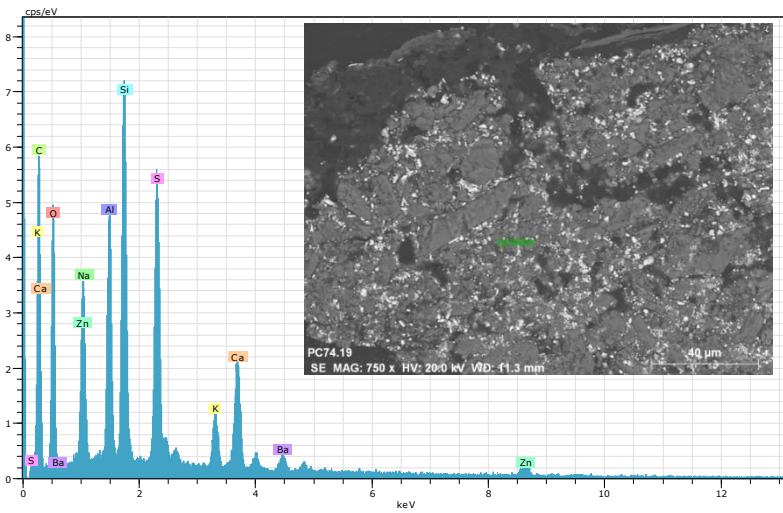


Figura 188. Espectro EDX del pigmento azul (muestra DE004-1).³¹²

³¹¹ *Ibid.*

³¹² *Ibid.*

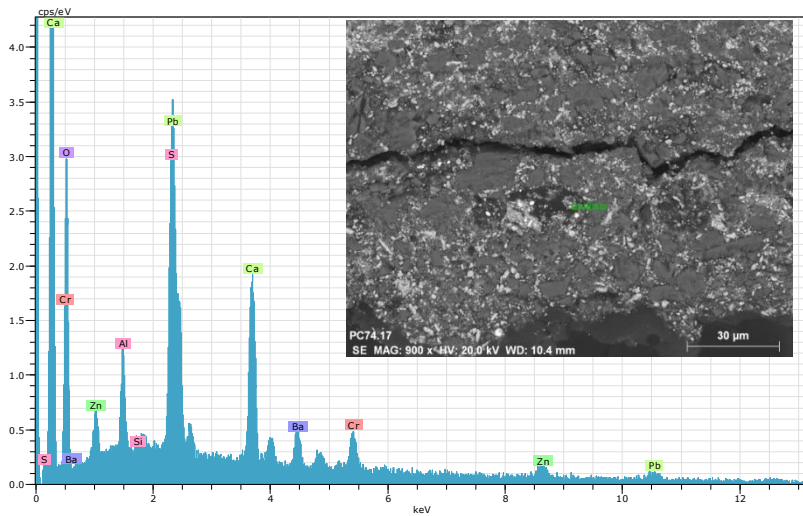


Figura 189. Espectro EDX del pigmento verde (muestra DE005-1).³¹³

El dorado ha sido realizado con una hoja de oro con impurezas de plata y cobre, con un espesor de $\leq 1\ \mu\text{m}$ a $\approx 3\ \mu\text{m}$ (figura 190), empleando un adhesivo graso. El adhesivo no ha podido ser analizado, pero es bastante probable que se trate de aceite de tung cocido, si se tiene en cuenta la información disponible acerca de las técnicas usadas por Cai Cao-Ru y otros pintores tradicionales (figuras 191 y 192).

³¹³ *Ibid.*

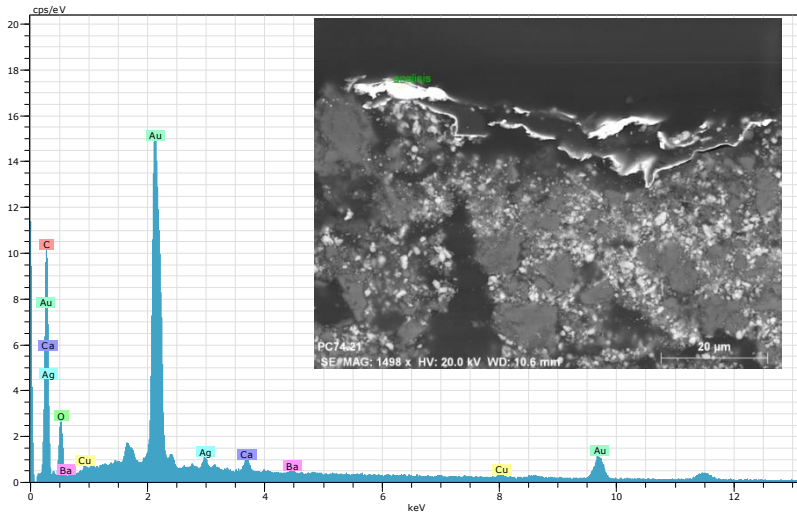


Figura 190. Espectro EDX de la lámina metálica del dorado. Se detecta oro con impurezas de plata y cobre (muestra IZ006-1).³¹⁴

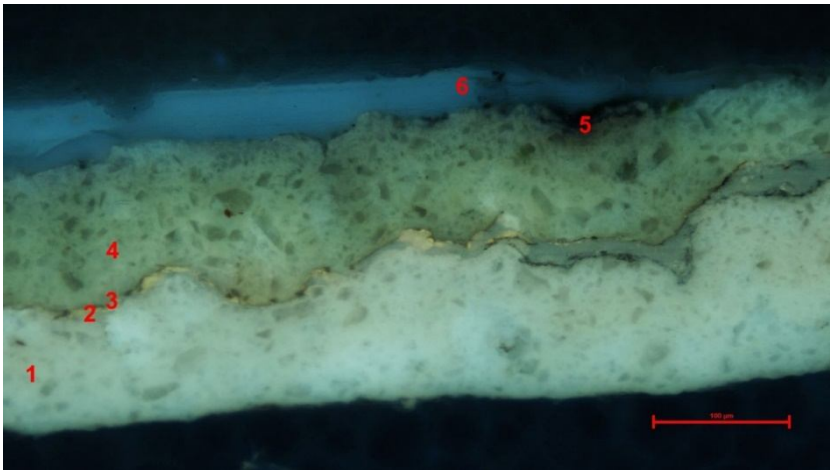


Figura 191. Detalle de la sección estratigráfica de la muestra DE006-3, obtenida con luz ultravioleta (50x). 1.Capa de preparación a base de carbonato de calcio y litopón. 2.Capa anaranjada: posible adhesivo del oro. 3. Lámina metálica de oro con impurezas de plata y cobre. 4.Estrato pictórico amarillento a base de carbonato de calcio, litopón y poco verde

³¹⁴ *Ibid.*

de cromo y amarillo de cromo. 5.Estrato irregular de tonalidad oscura. Posible tinta china.

6.Capa orgánica (barniz).³¹⁵

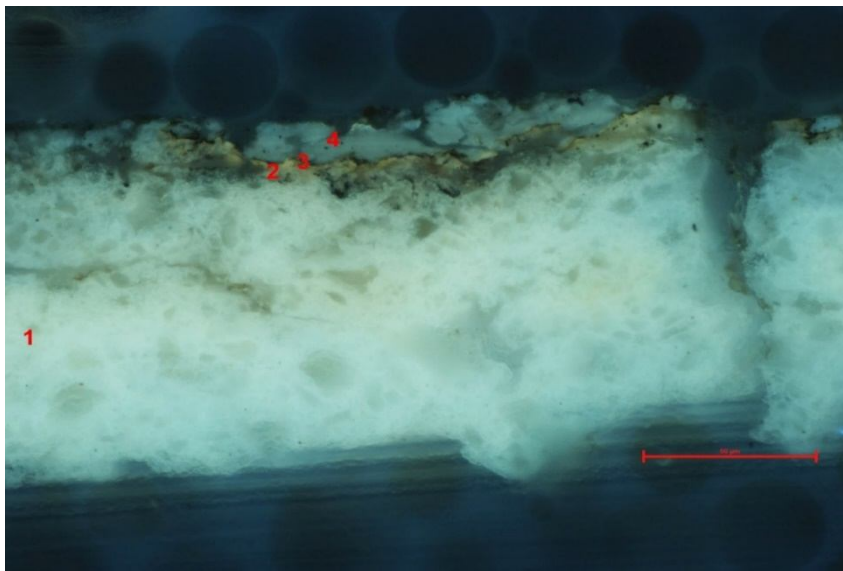


Figura 192. Detalle de la sección estratigráfica de la muestra IZ006-3, obtenida con luz ultravioleta (50x). 1.Capa de preparación aplicada a dos manos a base de carbonato de calcio y litopón. 2.Capa anaranjada muy delgada y no homogénea. Posible adhesivo del oro. 3.Dorado. Lámina metálica de oro con impurezas de plata y cobre. 4.Capa orgánica superficial (barniz).³¹⁶

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ *Ibid.*

En algunas zonas hay indicios del empleo de la técnica denominada *fulixian* (瀝浮線) o *lifan* (瀝粉). Consiste en realizar líneas de pintura en relieve para realzar su volumen. Tradicionalmente se usaba incienso o harina de soja como cargas, aglutinadas con una cola de origen animal.³¹⁷ Hoy en día, se emplea litopón como carga y emulsión de acetato de polivinilo como aglutinante.³¹⁸ En la mayoría de los casos estas líneas en relieve se doran posteriormente.³¹⁹

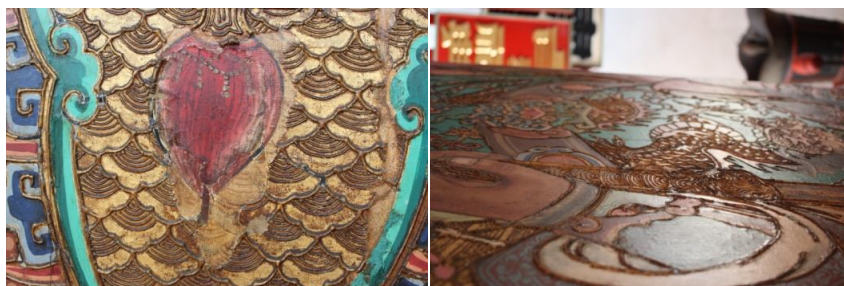


Figura 193. La técnica *fulixian* (瀝浮線).

Cai Cao-Ru parece haber usado esta técnica solamente en las nubes y en las mangas del ropaje de la hoja izquierda, aunque buena parte de los relieves se han perdido (figura 194). Estos relieves se aplican sobre la preparación, antes de pintar (figura 195). Suele usarse para todas las líneas de las figuras, pero en estas dos hojas solamente se emplearon en algunas zonas muy concretas, probablemente para no encarecer el proyecto.

³¹⁷ Li, Qian-Lang 李乾朗 (2003). *Op. cit.*, p.128. Jiang, Guang-Quan 蒋广全 y Ma, Bing-Jian 马炳坚 (2005). *La Técnica de las Pinturas de los Edificios Oficiales de la dinastía Qing de China 中国清代官式建筑彩画技术*. Beijing: China Architecture & Building Press, pp. 227-228.

³¹⁸ Hong, Jeng-Huang 洪政煌 (2009). "Fulixian 瀝浮線" en *Pixnet*, 17 de diciembre. <<http://jenghuang.pixnet.net/blog/post/11985289>> [Consulta: 3 de agosto de 2015]
Hong, Jeng-Huang 洪政煌 (2008). "Procesos de pintar y dorar del dragón de la Sala 殿龍按金彩繪流程" en *Pixnet*, 11 de noviembre. <<http://jenghuang.pixnet.net/blog/post/21981662>> [Consulta: 3 de agosto de 2015]

³¹⁹ Boyuan (1988). *Historia de la Técnica de Antigua Arquitectura en China 中國古代建築技術史*. Taipei: Boyuan International Book Publishing Co., p. 520. Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, p. 116.

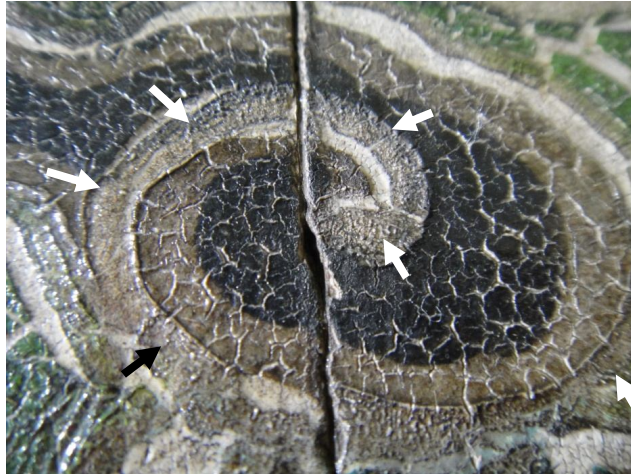


Figura 194. Líneas realizadas con la técnica *fulixian* (瀝浮線).

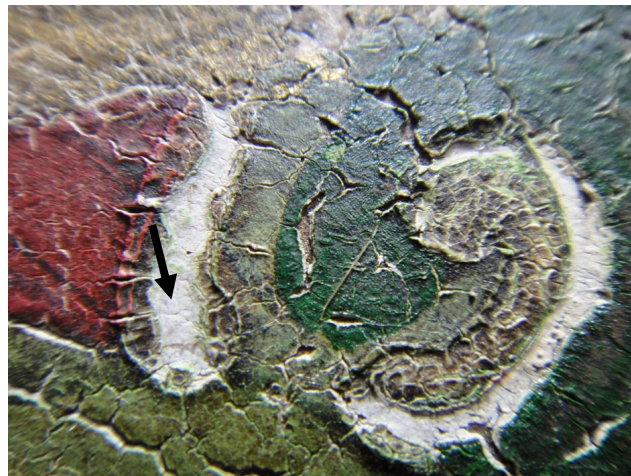


Figura 195. Pérdidas en las zonas realizadas con la técnica *fulixian* (瀝浮線).

Otro aspecto a destacar es que la interfase entre la preparación y la capa pictórica aparece, no como una línea más o menos recta, sino en forma de "dientes de sierra" (figura 196). En muchos casos puede deberse a una intervención de limpieza muy agresiva. Sin embargo, en éste podría ser simplemente debido a que la preparación no se había alisado de forma homogénea.

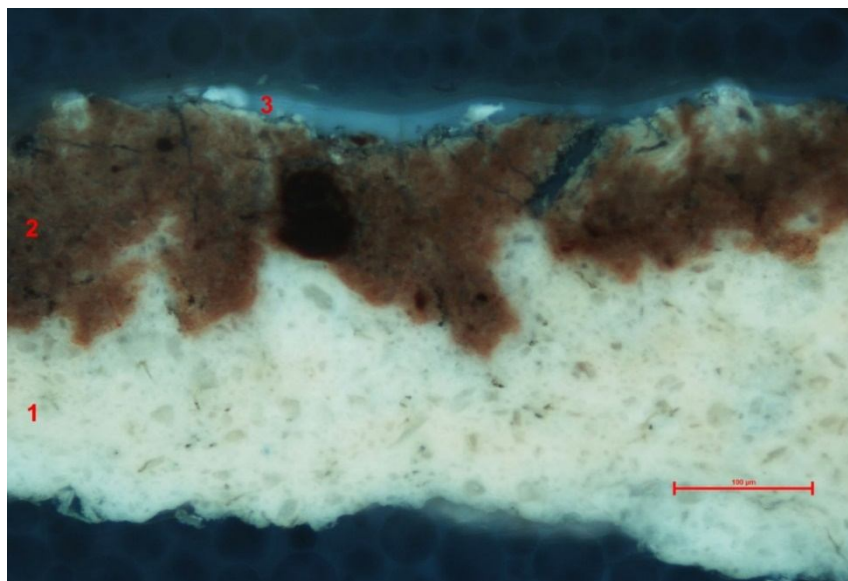


Figura 196. Detalle de la sección estratigráfica de la muestra IZ Rojo 03, obtenida con luz ultravioleta (20x). 1.Capa de preparación a base de carbonato de calcio y litopón. 2.Capa pictórica roja a base de carbonato de calcio, litopón y pigmento rojo a base de plomo. 3.Capa orgánica superficial (barniz)³²⁰.

El estado de conservación de la estructura pictórica era muy malo. Además de una gran cantidad de desprendimientos (figura 197), cuarteados (figura 198) y abrasiones (figura 199), eran evidentes las alteraciones causadas por problemas de la propia técnica pictórica. Por ejemplo, en el fondo de color rojo la pintura aparece "arrugada", posiblemente por una contracción del estrato pictórico durante el secado (figura 200). Este proceso de contracción también ha dado lugar a pequeños abultamientos de la pintura en otras zonas (figura 200).

³²⁰ Ferrazza, L. y Juanes Barber, D. (2014). *Op. cit.*



Figura 197. Detalle de la cara del dios de la hoja derecha.

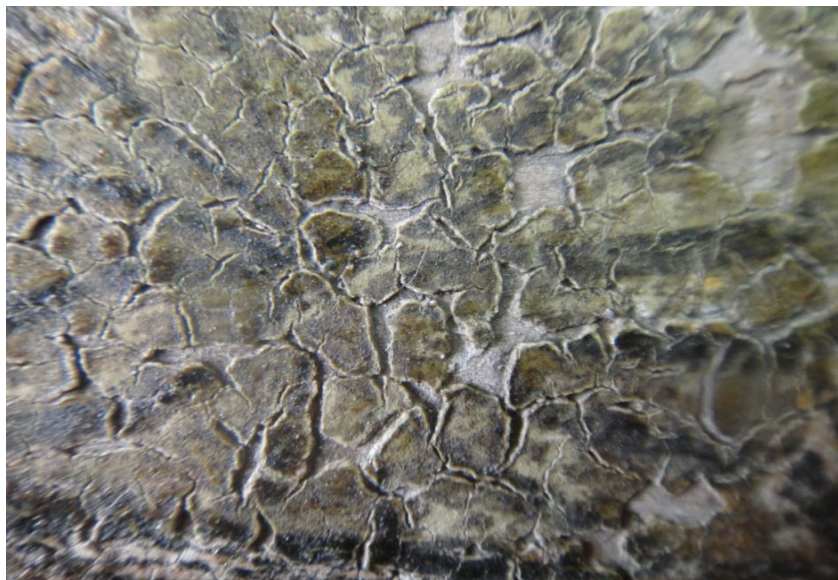


Figura 198. Macrofotografía en la que se observa el cuarteado y las pequeñas pérdidas.



Figura 199. Abrasiones de la pintura.

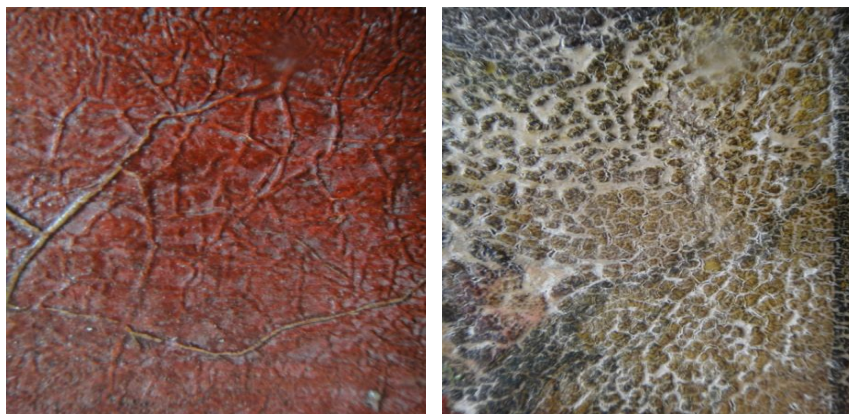


Figura 200. Alteraciones en la estructura pictórica.

6.3.4 Suciedad y capa de barniz

Además de los problemas ya señalados que afectan a la conservación de la estructura pictórica, hay que señalar también la acumulación de suciedad. Una gran cantidad de manchas provienen del hollín de los rituales que se realizaban en el templo, pero también hay manchas que parecen ser causadas por artefactos pirotécnicos utilizados en alguna celebración o ritual (figuras 201 y 203).

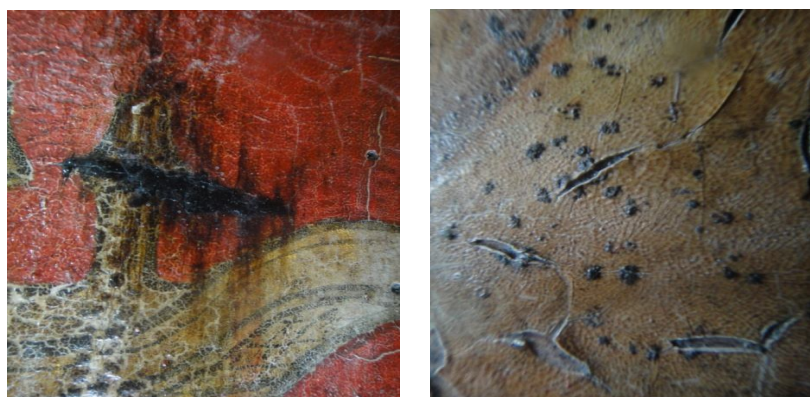


Figura 201. Acumulación de residuos provocados por artefactos pirotécnicos.

En el análisis de algunas de las secciones estratigráficas han aparecido acumulaciones de un material negrozco, compuesto en parte por silicatos de aluminio y potasio. Estas acumulaciones se corresponden con las zonas afectadas por la explosión de artefactos pirotécnicos.

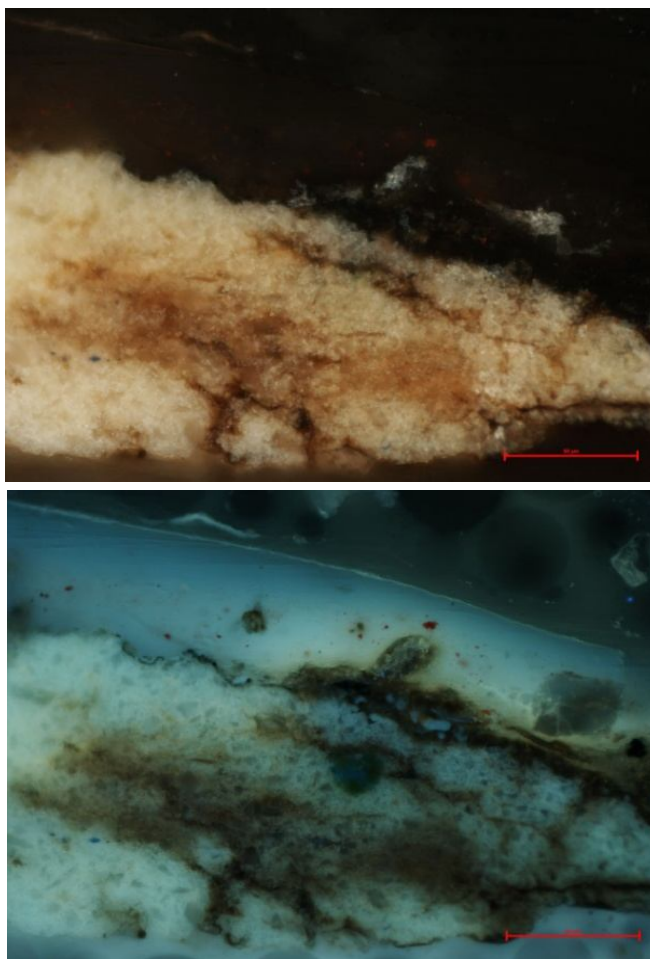


Figura 202. Detalles de la sección estratigráfica de la muestra IZ007-2 obtenida con luz visible y luz ultravioleta (50x).³²¹

³²¹ *Ibid.*

Además, parte de estos estratos de suciedad han sido cubiertos posteriormente por una gruesa capa de barniz. Esta capa se aplicó para incrementar la saturación de los colores y posiblemente también como un consolidante para "sujetar" los fragmentos de pintura que se estaban desprendiendo (figura 204).

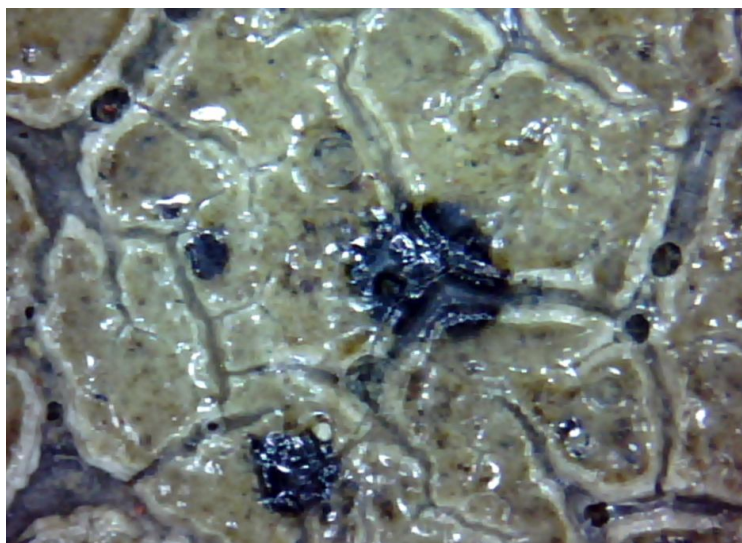


Figura 203. Residuos provocados por artefactos pirotécnicos.

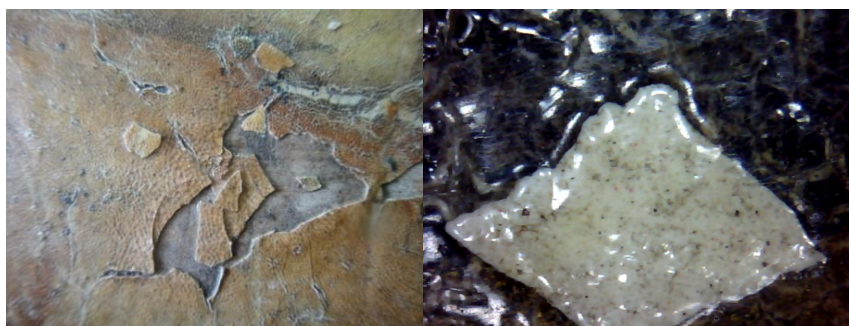
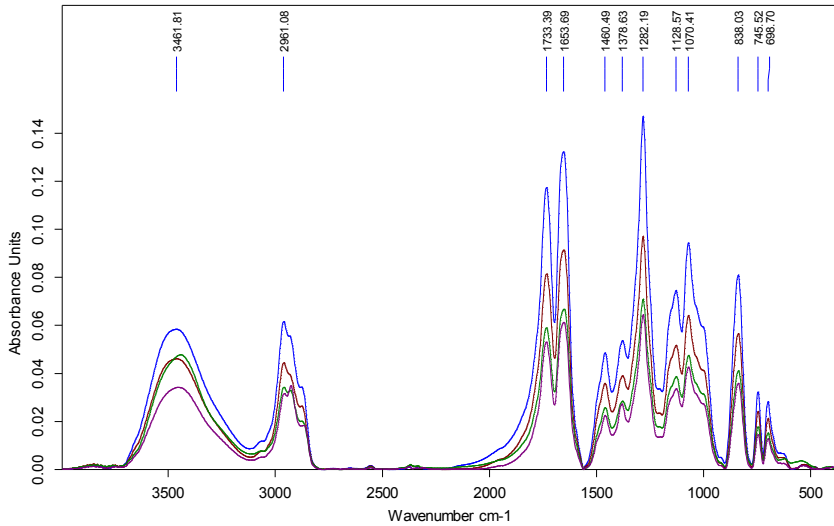


Figura 204. Fragmentos de pintura englobados en el estrato de barniz.

El análisis de las diferentes muestras parece indicar la presencia de dos capas de barniz. Una capa muy fina y presente de forma irregular (tal vez haya sido eliminada de forma parcial), posiblemente original, y otra, gruesa y brillante. No se ha podido analizar la capa más antigua. Sin embargo, mediante FTIR se ha podido determinar que el barniz más reciente está compuesto por nitrocelulosa (figuras 205 y 206).



C:\Archivos de programa\OPUS_65\meas\PC74.14 barniz.0	PC74.14 barniz	KBr	21/05/2014
C:\Archivos de programa\OPUS_65\meas\PC74.11 barniz.0	PC74.11 barniz	KBr	21/05/2014
C:\Archivos de programa\OPUS_65\meas\PC74.12 barniz.0	PC74.12 barniz	KBr	21/05/2014
C:\Archivos de programa\OPUS_65\meas\PC74.13 barniz.0	PC74.13 barniz	KBr	21/05/2014

Figura 205. Espectros FTIR de las muestras de barniz extraídas de la hoja izquierda.³²²

³²² *ibid.*

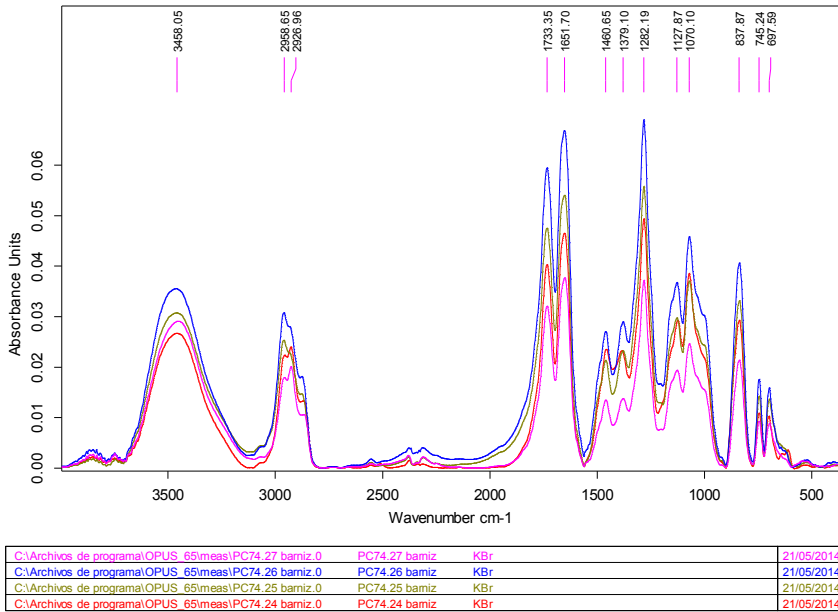


Figura 206. Espectros FTIR de las muestras de barniz extraídas de la hoja derecha.³²³

Esta capa de barniz más reciente era muy gruesa (figura 207) y muy brillante, cubriendo la pintura aunque no de forma homogénea (figura 208). El barniz presentaba tal grosor en algunas zonas que había rellenado las grietas de la estructura pictórica (figura 209). Otros problemas que presentaba la capa de barniz, relacionados con la forma de aplicación, eran la presencia de goterones (figura 210) y burbujas (figura 211). Obviamente no se trata de un barniz original, dado que cubre la capa de suciedad y también intervenciones como masillas y estucos.

³²³ *ibid.*

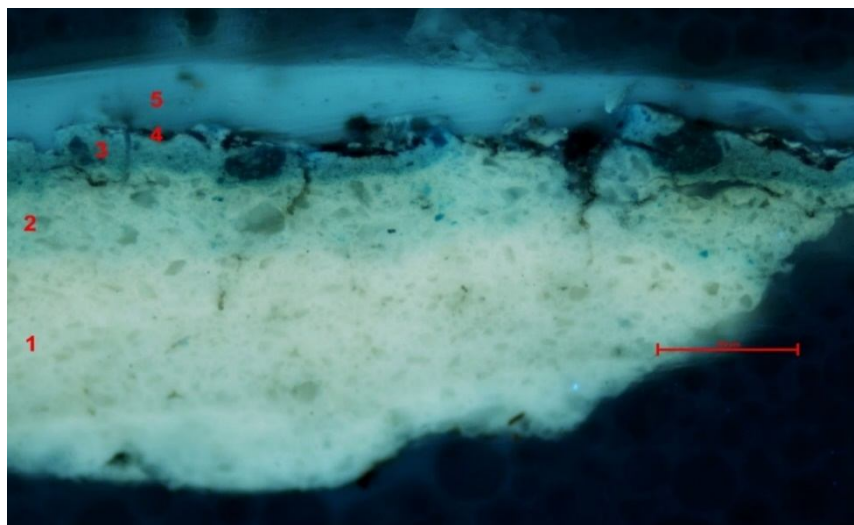


Figura 207. Detalle de la sección estratigráfica de la muestra IZ004-1, obtenida con luz ultravioleta (20x). 1.Capa de preparación. 2.Policromía verde claro a base de carbonato de calcio, litopón y poco colorante azul fijado sobre una carga mineral de aluminio. 3.Policromía verde azulado intenso, a base de carbonato de calcio, litopón y colorante azul fijado sobre una carga mineral de aluminio (alumbre o alúmina). 4.Restos tinta china. 5.Capa orgánica superficial (barniz).³²⁴

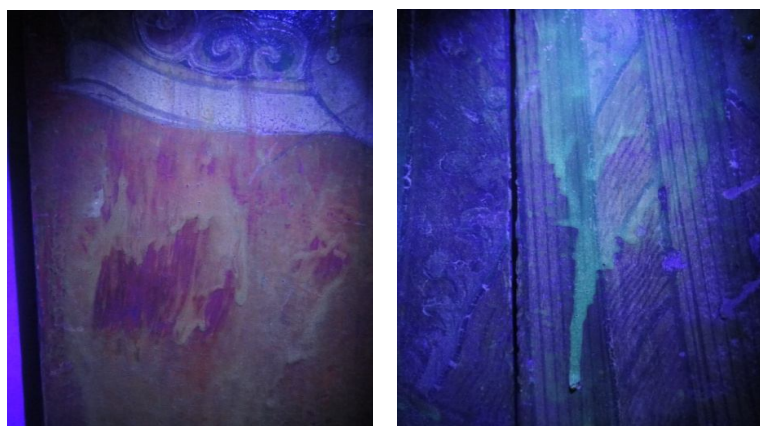


Figura 208. Barniz aplicado de forma irregular (fluorescencia UV).

³²⁴ *Ibid.*

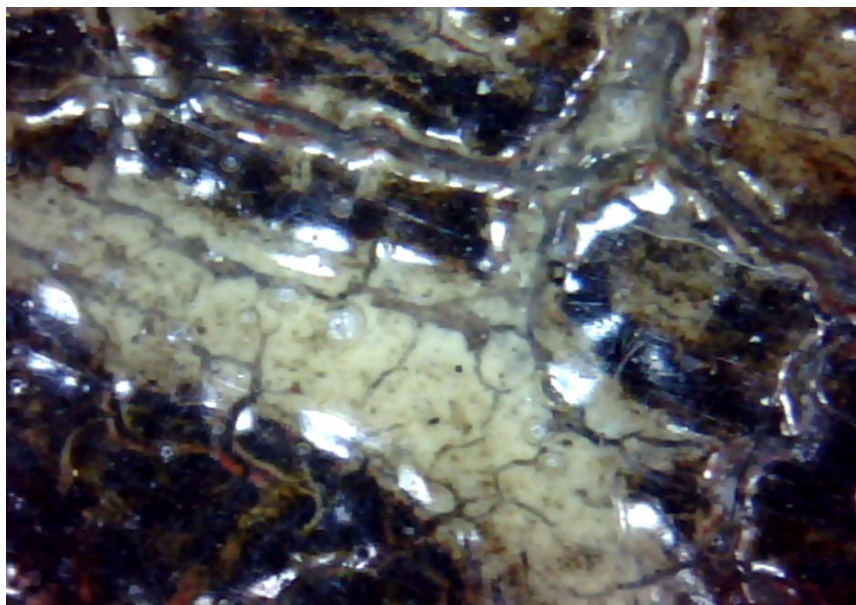


Figura 209. Estrato de barniz grueso y muy brillante.



Figura 210. Gota de barniz.

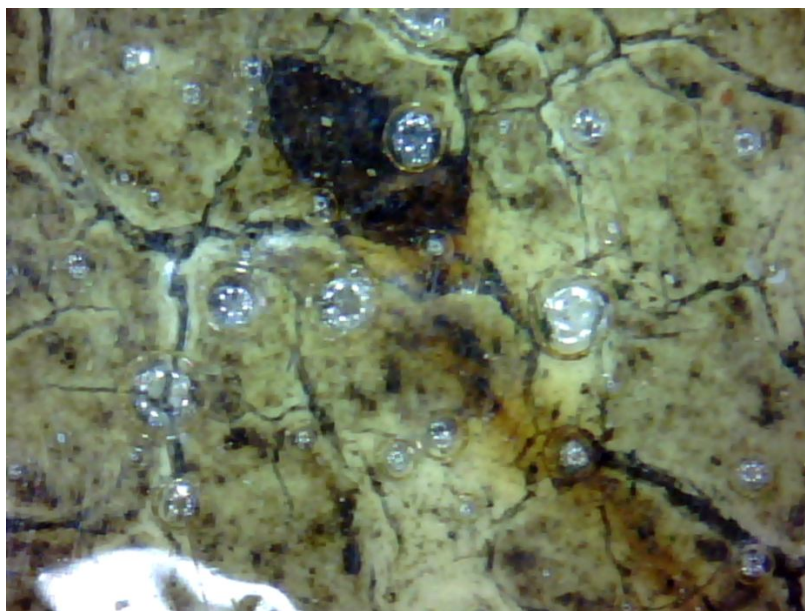


Figura 211. Burbujas en la capa de barniz.

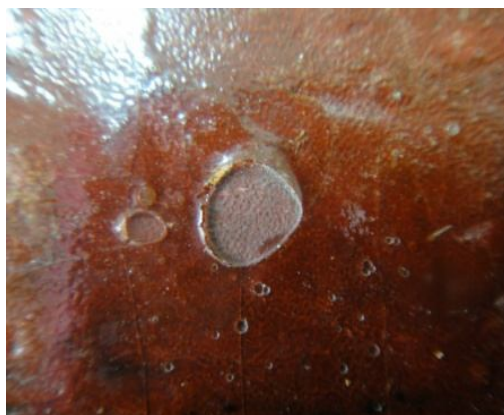
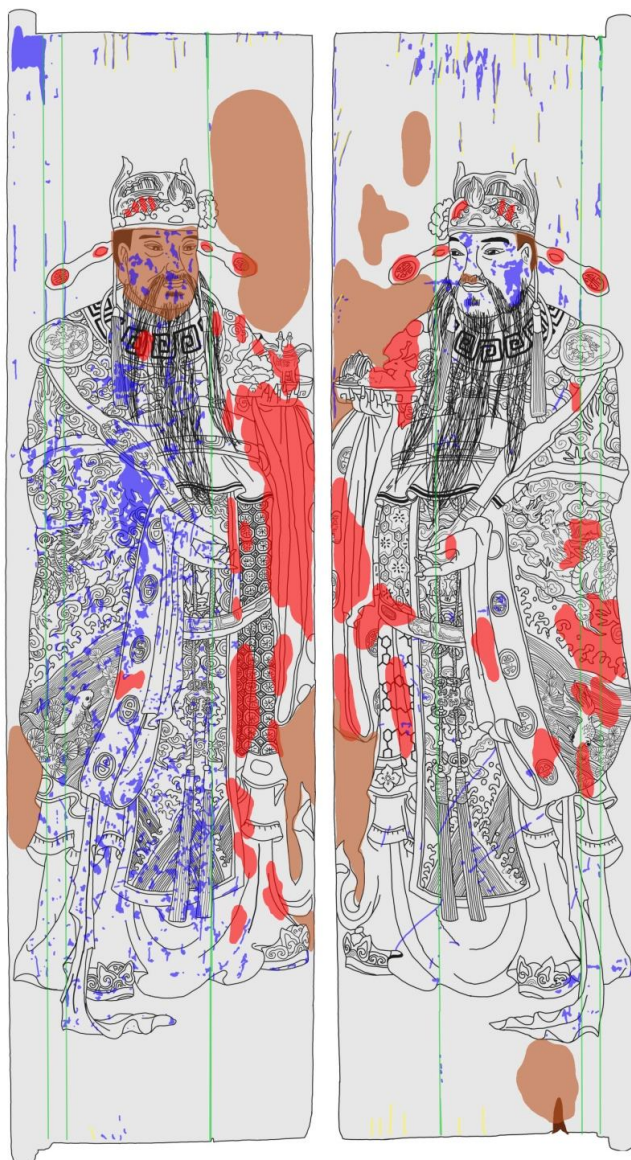


Figura 212. Burbujas rotas en la capa de barniz.



- | | |
|---|--|
| Contracción de la película pictórica | Juntas abiertas |
| Grietas y arrugas por defectos de técnica | Fendas de la madera |
| Pérdidas de pintura | Nudos |
| Suciedad | |

Figura 213. Alteraciones en la estructura pictórica y en el soporte.

6.4 Proceso de restauración

A continuación se expone el proceso de restauración seguido en las dos pinturas presentadas en los anteriores apartados. El objetivo de este apartado es mostrar una intervención de restauración en la que se han empleado los materiales, técnicas y criterios habituales en Europa. Tal como se verá en el siguiente capítulo, esta forma de trabajar no suele ser demasiado habitual en las pinturas de los templos taiwaneses.

6.4.1 Limpieza

Aunque las obras presentaban muchas grietas y pérdidas, la pintura estaba englobada en una espesa capa de barniz identificada, gracias al análisis con FTIR, como nitrocelulosa. Sin eliminar el barniz era casi imposible realizar una consolidación de la pintura o cualquier otro proceso, por lo que extracción pasó a ser una de las primera operaciones a realizar.

Para que el barniz se pueda eliminar mejor, previamente se tienen que eliminar los depósitos de polvo y suciedad presentes sobre la superficie. Para ello se realizaron pruebas de solubilidad con agua desionizada (calentada muy ligeramente), carbonato de amonio en disolución acuosa del 2,5 y del 5% y una disolución de 1.1 g de Bis-tris en 100 ml de agua desionizada, siendo este último el sistema empleado en la limpieza.

Tras la eliminación de los depósitos de suciedad, se realizaron pruebas de solubilidad con varios agentes químicos para proceder a la extracción del barniz. Las pruebas con disolventes se realizaron siguiendo el Test de Cremonesi y también con dimetilsulfóxido (5, 10 y 15%). Tras realizar las catas, se pudo comprobar que los mejores resultados se obtenían con acetona o con dimetilsulfóxido (DMSO). Sin embargo, el DMSO se descartó debido a la fuerte penetración y lenta evaporación, incluso a bajas concentraciones.

Para poder prolongar el tiempo de contacto del disolvente, facilitar la extracción del grueso estrato de barniz y reducir el riesgo de abrasión de la

pintura, se optó por usar un gel de acetona³²⁵.

El gel se aplicó con una espátula sobre papel japonés, para evitar la penetración en las grietas y facilitar su posterior retirada y se mantuvo en contacto durante 5-10 minutos. Posteriormente se retiraron los papeles japoneses junto con el gel y se realizó un aclarado con acetona.



Figura 214. Proceso de aplicación del gel de acetona.

³²⁵ 2 g de Carbopol, 20 ml Ethomeen C25, 100 ml acetona y 10 ml de agua desionizada. El aclarado se realizó con una mezcla de White Spirit y acetona (50:50).

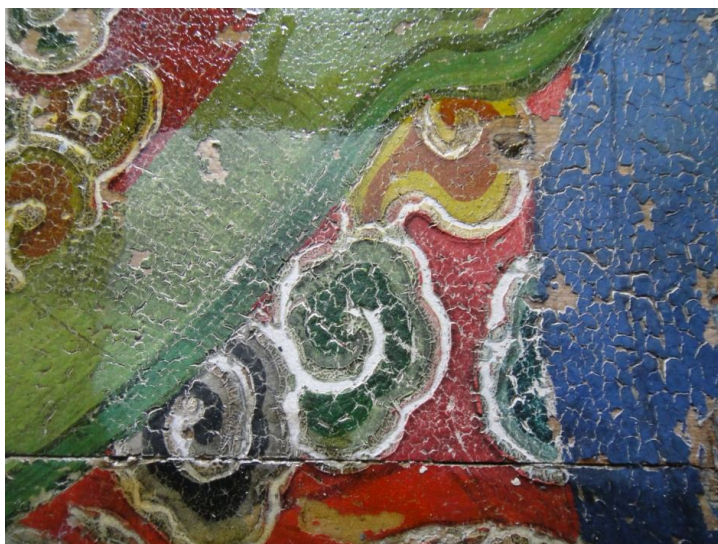


Figura 215. Detalle de las nubes tras la eliminación del barniz.

La suciedad (junto con lo que parecían restos de pólvora) presente debajo de la capa de barniz se pudo eliminar durante el aclarado del gel de acetona.



Figura 216. Detalles del proceso de eliminación del barniz.

6.4.2 Consolidación de la pintura

Tras la eliminación del barniz se procedió a la consolidación de la estructura pictórica con una cola proteica de origen animal (tipo cola de conejo). Se aplicó con una brocha pequeña sobre el papel japonés, aplicando posteriormente calor y una ligera presión con una espátula caliente. Esta fase de la intervención finalizó con la retirada del papel japonés mediante hisopos humedecidos con agua tibia.



Figura 217. Detalle del proceso de consolidación



Figura 218. Detalle del proceso de consolidación y retirada del papel japonés.

6.4.3 Extracción de las masillas y eliminación de los restos de adhesivo

La siguiente fase de la intervención consistió en la eliminación de las masillas en la hoja derecha. Debido al espesor y a la extrema dureza de estas masillas, su extracción se tuvo que realizar de una forma poco habitual, con una amoladora recta. Controlando con sumo cuidado la velocidad de rotación, humedeciendo con agua el estuco y realizando el proceso lentamente y de forma progresiva, se consiguió eliminar los estucos sin causar ningún daño a la pintura. Durante el proceso, se descubrió en una de las masillas, una pequeña concha de un molusco que estaba rota (figura 220), posiblemente añadida como material de relleno.³²⁶

Al extraer las masillas, fueron descubiertos dos orificios iguales, con un diámetro de 1.5 cm, y que atravesaban completamente el soporte. Posiblemente eran los orificios para unos clavos de madera que sujetaban un travesaño vertical a cada una de las hojas de la puerta (figura 221). Estos travesaños formaban parte del sistema de pasadores para cerrar la puerta. Este sistema se desmontó parcialmente y los orificios se rellenaron con masilla.

También se eliminaron residuos de adhesivos, usados para los papeles que

³²⁶ Para saber si existía algún significado en la presencia de esta concha, se consultó al pintor tradicional Chen Ping-Sheng (陳平生) y al profesor Lin Jen-Cheng (林仁政). Ambos señalaron que nunca habían encontrado un caso similar y confirmaron la idea de que se debía tratar simplemente de material de relleno.

son fijados a las puertas en algunos rituales. Se suele usar emulsión de acetato de polivinilo o cinta de doble cara. En este caso, los residuos parecían ser emulsión de acetato de polivinilo. Se consiguieron eliminar mediante la aplicación de humedad y con bisturí.



Figura 219. Proceso de extracción de las masillas.

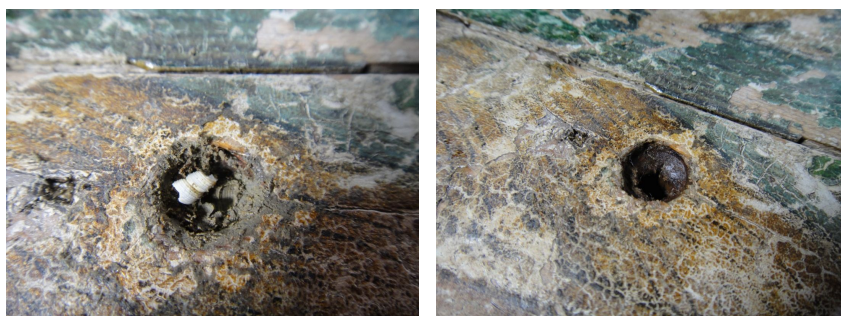


Figura 220. Concha rota como relleno (imagen izquierda). Orificio que atraviesa el soporte (imagen derecha).

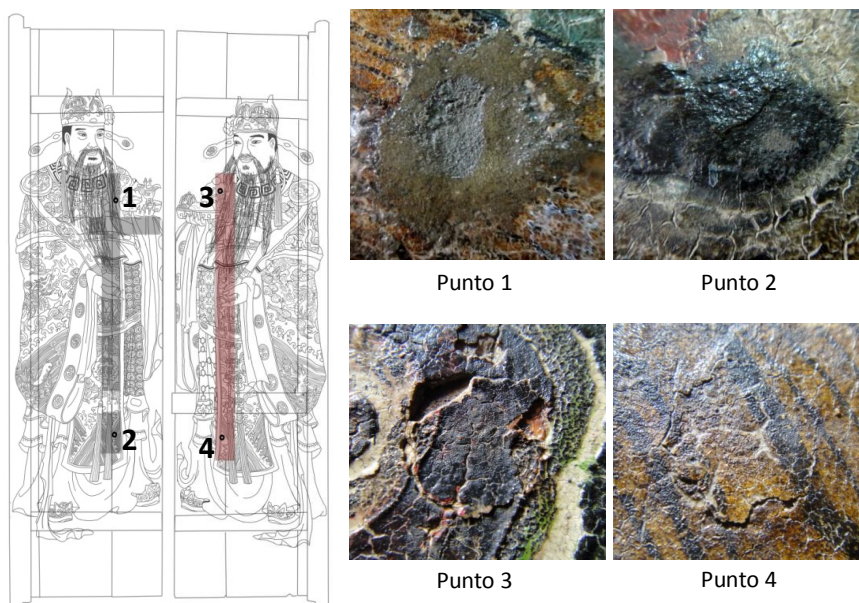


Figura 221. Orificios de los clavos de madera, rellenados con masilla.

6.4.4 Tratamiento del soporte

La intervención en el soporte consistió en actuar sobre las juntas en las uniones de los paños. El criterio que se siguió fue mantener esas juntas, pero haciéndolas más finas y rectas. En el primer lugar se sujetaron los paneles mediante gatos de carpintero (figura 222), para poder completar algunas pérdidas en las juntas (figura 223).

Antes de proceder la reconstrucción de las pérdidas, se colocó Melinex siliconado entre las uniones de los paños para evitar que se adhiriesen. Se insertaron finas tiras de madera de balsa en las juntas, adheridas con emulsión de acetato de polivinilo libre de ácido. En algunas zonas se empleó Balsite³²⁷ (figura 224).

³²⁷ Balsite es un estuco bicomponente de tipo epoxídico, formulado específicamente para la reintegración y reconstrucción de obras de madera de interés histórico-artístico. *Catalogo 2014* de CTS, p. 24.



Figura 222. Sujeción de los paneles con gatos.

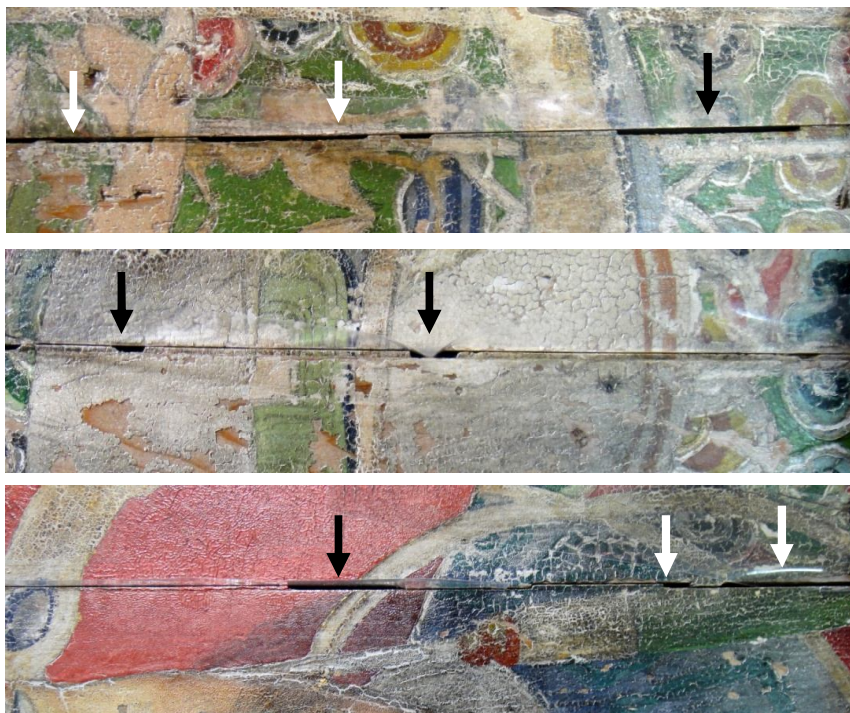


Figura 223. Pérdidas en las juntas.

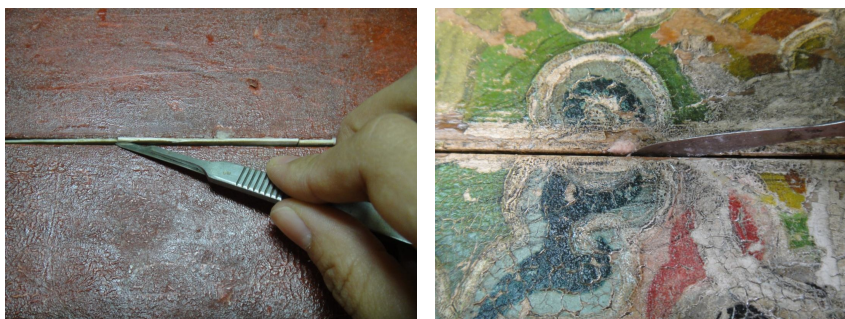


Figura 224. Intervención en las juntas: colocación de tiras de madera de balsa (imagen izquierda) y reintegración de pérdidas con Balsite (imagen derecha).



Figura 225. Juntas de los paneles.

Algunas fendas de la madera fueron consolidadas con emulsión de acetato de polivinilo. La reintegración de las pérdidas más pequeñas, sobre todo aquellas con forma muy irregular, se efectuó con Balsite.

No se reintegraron las pérdidas en los travesaños verticales correspondientes a los pasadores usados para cerrar la puerta.



Figura 226. Consolidación de una grieta con emulsión de acetato de polivinilo.

6.4.5 Barnizado, estucado y reintegración

Tras completar la extracción de los estratos no originales, y antes del estucado, se aplicó una capa de barniz de resina dammar. Las proporciones del barniz eran 20 g de resina dammar disuelta en una mezcla de 30 ml de Shellsol A y 70 ml de Shellsol D 40. Las resinas son menos estables en disolución que en seco. Por lo tanto es importante preparar los barnices antes de usarlos y añadir Tinuvin 292³²⁸ en el último momento (en una proporción del 3% correspondiente al peso de la resina).

El estucado de las lagunas en la pintura se realizó con cola de conejo y carbonato de calcio como carga.

³²⁸ El Tinuvin 292 es un estabilizador que reduce, en los barnices a base de resinas sintéticas o naturales, los efectos de la radiación UV.



Figura 227. Proceso de estucado.

La reintegración pictórica se realizó con acuarela: en las lagunas más grandes con la técnica del *rigatino* y con puntillismo en las más pequeñas. Para ajustar el color se empleó *Gamblin Conservation Colors*³²⁹.

Como barniz final se aplicó una fina capa de resina Laropal A 81³³⁰ a pistola (con compresor). La proporción era de 20 g de Laropal A 81 disueltos en 35 ml de Shellsol A y 65 ml de Shellsol D 40. Para su estabilización se añadió un 2% de Tinuvin 292 en relación al peso de la resina.

³²⁹ *Gamblin Conservation Colors* es un serie de la firma Gamblin, un tipo de pinturas para restauración, en las que se usa como aglutinante la resina Laropal A 81. *Gamblin Conservation Colors* <<http://www.conservationcolors.com/>> [Consulta: 31 de mayo de 2015]

³³⁰ La resina Laropal A 81 es de una familia de resina urea-aldehida, que se caracteriza por su elevada resistencia al envejecimiento y tiene propiedades ópticas parecidas a las de las resinas naturales. Von der Goltz, M. *et al.* (2012), "Varnishing as part of the conservation treatment of easel paintings" en Hill Stoner, J. y Rushfield, R. (eds.), *Conservation of easel paintings*, Nueva York: Routledge, p. 648.



Figura 228. Resultado final del proceso de restauración.

7. CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS DE LOS DIOSSES

En el capítulo anterior se ha mostrado el estudio y proceso de restauración de dos pinturas de Cai Cao-Ru, siguiendo aquellos criterios y utilizando los materiales y técnicas que se pueden considerar como habituales actualmente en los países occidentales. Se trata de una forma de proceder que se entiende como vía para obtener información de la propia obra y mejorar al máximo su conservación, con los mínimos cambios imprescindibles desde el punto de vista estructural y estético.

Sin embargo, la conservación de las pinturas de los dioses en los templos taiwaneses no es un asunto tan sencillo. Tal como se ha abordado desde la teoría contemporánea de la conservación³³¹, los criterios internacionales basados en un marco científico no siempre son aplicables en contextos culturales en los que los bienes culturales forman una parte activa de la vida comunitaria, en los que los bienes culturales son *utilizados* por las personas, no como simples artefactos de contemplación en un museo.

Para comprender la realidad y la complejidad de la conservación de estas pinturas, hay que plantear una serie de cuestiones que muestran la dificultad de solucionar los problemas conservativos a través de criterios sólo técnicos o científicos.

7.1 La conservación del patrimonio cultural en Taiwán: marco legislativo e institucional

Se puede decir que la gestión de los monumentos de Taiwán se inició cuando la *Ley de Preservación del Patrimonio Cultural (Cultural Heritage Preservation*

³³¹ Muñoz Viñas, Salvador (2004). *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis.

Act) fue publicada en 1982.³³² A partir de ese momento el gobierno y los organismos pertinentes empezaron a centrarse en la protección de los bienes culturales. Se evaluaron y estudiaron aquellos edificios que poseían valores históricos, culturales y artísticos y eran catalogados como monumentos y protegidos.

Esta es la principal ley de carácter estatal que regula la protección de los bienes culturales, tangibles e intangibles. El patrimonio cultural se refiere a aquellos bienes designados o registrados con un valor histórico, cultural, artístico y/o científico.

1. *Monumentos, edificios históricos, y asentamientos*: "los edificios y/o instalaciones auxiliares construidas para las necesidades de la vida humana con valor histórico y/o cultural".³³³ A partir de esta definición, se realiza una división de los monumentos, edificios históricos y asentamientos, según las demarcaciones administrativas de las que dependan (de carácter nacional, provincial, etc.).³³⁴ Algunos de los templos que han sido declarados como *monumentos* son, por ejemplo, el templo de Longshan en Mengjia (Taipéi) (台北艋舺龍山寺), el templo de Kaiyuan (Tainan) (台南開元寺) y el templo de Zhenxing en Chiale (Tainan) (台南佳里震興宮). Han sido declarados como *edificios históricos* el templo de Beiji Xuantian en Chiale (Tainan) (台南佳里北極玄天宮), el templo de Huji en Madou (Tainan) (台南麻豆護濟宮) y el templo

³³² La *Ley de Preservación del Patrimonio Cultural (Cultural Heritage Preservation Act)* entró en vigor el 26 de mayo de 1982. Su aplicación es controlada por el Consejo para los Asuntos Culturales, Yuan Ejecutivo del Ministerio del Interior. A partir de 20 de mayo de 2012, el Consejo para los Asuntos Culturales pasó a depender del Ministerio de Cultura. *Law & Regulations Database of The Republic of China (Taiwán)*, <<http://law.moj.gov.tw/Eng/LawClass/LawAll.aspx?PCode=H0170001>> [Consulta: 2 de junio de 2015]

³³³ *Ley de Preservación del Patrimonio Cultural*, artículo 3.

³³⁴ *Ibid.*, artículos 14-16. Las demarcaciones administrativas en Taiwán son muy diferentes a las españolas. Algunas de estas demarcaciones son *special municipality*, *county*, *provincial city* o *county-controlled city*. Al ser una cuestión bastante compleja, y no tener una equivalencia a las demarcaciones españolas, se ha preferido no tratar esta cuestión en la tesis. Baste decir que, al igual que sucede en España, el patrimonio cultural puede estar bajo la protección de la administración central o de administraciones locales.

de Shuangzhong (Chiayi) (嘉義雙忠廟), entre otros.

2. *Sitios históricos*: "los lugares que contienen los restos o vestigios de la vida humana en el pasado con valor histórico y/o cultural, y los espacios en los que se erigen tales restos y vestigios"³³⁵.

3. *Paisajes culturales*: "la ubicación o el medio ambiente que se relacione con algún mito, leyenda, registro de eventos, acontecimientos históricos, la vida social o ceremonias"³³⁶.

4. *Artes tradicionales*: "oficios y técnicas tradicionales que provengan de los diferentes grupos étnicos y locales, que incluyen artes y artesanías tradicionales, y/o artes escénicas"³³⁷. Las técnicas de construcción y de pintura tradicionales están reconocidas por la legislación y gozan de cierta protección. Algunos pintores tradicionales, como Chen Shou-Yi (陳壽彝) y Pan Yue-Xiung (潘岳雄), también han sido reconocidos como merecedores de este nivel de protección, de forma similar al sistema de "Tesoros Vivientes" reconocidos en las legislaciones coreana y japonesa, entre otros países.

5. *Costumbres tradicionales y artefactos culturales relacionados*: "costumbres, creencias, fiestas o cualquier otros artefactos culturales relacionados que estén vinculados con las tradiciones de la vida ciudadana y tengan un especial significado cultural"³³⁸. Algunas festividades y ceremonias vinculadas a los templos que han sido declaradas como *costumbres tradicionales* son, por ejemplo, el *Yanshui Beehive Fireworks Festival* (鹽水蜂炮) del templo de Wu en Yanshui (Tainan) (台南鹽水武廟) o la *Ceremonia de la despedida y el recibimiento del dios* (送迎神儀典) del templo de Tianhou en Luermen (Tainan) (鹿耳門天后宮).

6. *Antigüedades*: "cualquier arte, utensilios de la vida cotidiana o civilidad, y libros o documentos que tengan importancia cultural y valor con respecto a

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Ibid.*

diferentes épocas y diferentes grupos étnicos"³³⁹.

7. *Paisajes naturales*: "espacios naturales, formaciones en el terreno, plantas o minerales, que sean de valor en la conservación de los ambientes naturales".³⁴⁰

Por otra parte, los principios según los cuales se evalúan los monumentos (recogidos en el artículo 2 de las *Normas de Designación y Revocación de los Monumentos*³⁴¹) son los siguientes:

- 1º Valores históricos, culturales y artísticos.
- 2º Relación con acontecimientos históricos o personajes importantes.
- 3º Características representativas de cada época, la tecnología, la escuela, o las características locales.
- 4º Rareza, de difícil reproducción.
- 5º Importancia en la historia de la construcción.
- 6º Otros valores relacionados.

Antes de la revisión del artículo 27 de la *Ley de Preservación del Patrimonio Cultural* en el año 1997, el poder de designar los monumentos pertenecía al Consejo para los Asuntos Culturales (*Council for Cultural Affairs*) del *Yuan Ejecutivo* del Ministerio del Interior. De acuerdo con su valor se podían dividir en tres grados: monumento de primer grado, segundo grado o de tercer grado. Los organismos competentes para realizar esta valoración eran el Consejo para los Asuntos Culturales de Ministerio del Interior y, en el ámbito local, las Oficinas de Asuntos Culturales. El monumento de primer grado corresponde al que posee una importancia de carácter nacional, el de segundo grado posee un valor histórico significativo, pero no necesariamente nacional, y el de tercer grado posee sólo un valor histórico local.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Normas de Designación y Revocación de los Monumentos*. Esta norma entró en vigor el 12 de enero de 2006 (*Consejo para los Asuntos Culturales*, Yuan Ejecutivo del Ministerio del Interior).

Después de la revisión en el año 1997, el derecho de determinar el tipo de protección de los monumentos se organiza de forma diferente. Se dividen en tres tipos: *Monumento Nacional*, *Monumentos Municipales* y *Monumentos de condado (ciudad) (county (city))*. Cada gobierno local tiene su oficina de asuntos culturales que es responsable del examen de los bienes culturales, de evaluar los monumentos, de publicar los comunicados y de informar al Consejo para los Asuntos Culturales. La Ley se modificó porque se consideró que los monumentos son bienes culturales que deben ser valorados sin niveles, y también para descentralizar la gestión y alentar a los gobiernos locales a valorar los monumentos.³⁴² De esta forma se acorta el proceso de evaluación y estudio, y se pueden tomar decisiones con mayor rapidez.

Los organismos encargados de la gestión del conjunto del patrimonio cultural protegido por la legislación son, en el ámbito estatal, el Ministerio de la Cultura y, en el ámbito local, las Oficinas de Asuntos Culturales. Los organismos responsables de los paisajes naturales son, en el ámbito estatal, el Consejo de Agricultura del *Yuan Ejecutivo* del Ministerio del Interior y, en el ámbito local, las oficinas relacionadas de los gobiernos locales. Si se trata de bienes que presenten características de diferentes tipos, el Ministerio de la Cultura, junto con otros organismos competentes decidirá la jurisdicción y el plan de conservación y gestión.³⁴³

En Taiwán existen varias instituciones cuya responsabilidad es la conservación y restauración de los bienes culturales. En el ámbito estatal el centro de referencia es el *National Center for Research and Preservation of Cultural Properties* (國立文化資產保存研究中心) dependiente del Ministerio de Cultura. En las universidades existen dos centros de investigación: el *Research Center for Conservation of Cultural Relics of National Taiwan Normal University* (國立臺灣師範大學文物保存維護研究發展中心) y el *Cheng Shiu University*

³⁴² *Law & Regulations Database of The Republic of China* (Taiwán), <<http://lis.ly.gov.tw/lghhtml/lawstat/reason2/0290186041800.htm>> [Consulta: 6 de julio de 2015]

³⁴³ *Ley de Preservación del Patrimonio Cultural*, artículo 4.

Conservation Center (正修科技大學).

Existen sólo departamentos de conservación y restauración en tres museos: el *National Palace Museum* (國立故宮博物院), el único museo público que tiene este tipo de departamento, y los museos privados *Ju Ming Museum* (朱銘美術館) y *Chi Mei Museum* (奇美博物館).

Las universidades en las que se imparte algún tipo de docencia y/o se realiza investigación sobre conservación y restauración de bienes culturales en Taiwán son: *Taipei National University of the Arts* (國立台北藝術大學), *National Taiwan University of Arts* (國立臺灣藝術大學), *National Yunlin University of Science and Technology* (國立雲林科技大學) y *Tainan National University of the Arts* (國立臺南藝術大學).

Además de organismos públicos, también existen asociaciones de carácter privado cuyo propósito es conservar y proteger los bienes locales. Por ejemplo, la *Takao*³⁴⁴ *Renaissance Association* (打狗文史再興會社), la *Tainan Cultural Property Association* (台南市文化資產保護協會), o la *Chiayi Puzi School* (朴子田野學校). También hay organismos privados que se centran en un tipo de patrimonio como, por ejemplo, el *Taiwan Heritage Trust* (臺灣古蹟旅遊協會)³⁴⁵, cuyo objetivo es la preservación los monumentos y el desarrollo del turismo. Por último mencionar un organismo privado creado en 2013, el *National Historic Monuments of Taiwan* (臺灣國定古蹟編纂研究小組), dedicado a investigar los monumentos³⁴⁶.

³⁴⁴ Takao (打狗) es el nombre antiguo de la ciudad de Kaohsiung.

³⁴⁵ Más información en <<http://taiwanheritagetrust.wix.com/taiwanheritagetrust>> [Consulta: 2 de junio de 2015] <<https://www.facebook.com/taiwanheritagetrust/>> [Consulta: 2 de junio de 2015]

³⁴⁶ Fundado en 2011, ha publicado muchas investigaciones sobre los monumentos como, por ejemplo, *Monumentos Nacionales de Taiwán 臺灣國定古蹟, Comentario de Monumentos Nacionales de Taiwán 臺灣國家古蹟導讀, 2011 Monumentos Nacionales de Taiwán 2011 臺灣國定古蹟, Registro de reconstrucción de Baisha 重修白沙鄉志, Registro de Dapu 大埔鄉志*. Más información en <<https://www.facebook.com/idocare.taiwan/timeline>> [Consulta: 2 de junio de 2015]

7.2 La conservación de los templos: visiones tradicionales y criterios contemporáneos

Desde los años 90 hay un interés creciente en Taiwán hacia la conservación del patrimonio cultural. La creación de instituciones que se encargan de velar por una correcta preservación, de formar conservadores-restauradores profesionales y de aplicar estándares internacionales en los procesos de restauración ha supuesto un enorme cambio en la forma de plantear las intervenciones en el patrimonio.

La forma tradicional de abordar la restauración de un templo ha sido la reconstrucción³⁴⁷, al igual que en el caso de las pinturas ha sido el repintado total o la sustitución de obras deterioradas por nuevas. Pero es importante entender que estos criterios tradicionales no son el simple resultado del desconocimiento de las teorías y prácticas de la conservación-restauración tal como se conocen en los países occidentales.

Los conceptos de construcción y reconstrucción que se siguen en Taiwán tienen su origen en las creencias tradicionales del sur de China. Las construcciones son consideradas como seres humanos, en el sentido que poseen una vida limitada, con su nacimiento, vejez, enfermedad y, finalmente, muerte. Después de la muerte, el "renacimiento" se produce en un ciclo continuo y para siempre. Se considera más importante la continuidad del espíritu y de los conocimientos de los antepasados que la simple conservación de las estructuras físicas.³⁴⁸ La tradición determina que una pintura realizada por el padre o maestro debería ser rehecha o repintada por el hijo o por sus aprendices, lo que supone el "renacimiento" de la obra. Liang Si-Cheng (梁思成)³⁴⁹ había indicado que una de las principales características de las

³⁴⁷ Byrne, Denis (2014). *Counterheritage. Critical perspectives on heritage conservation in Asia*. Nueva York: Routledge.

³⁴⁸ Tang, Yi-Fang 談直芳 (2006). *Op. cit.*, p. 9.

³⁴⁹ Liang, Si-Cheng (梁思成) (1901-1972) fue un arquitecto chino. Es el autor de la primera historia moderna de la arquitectura china. Es reconocido como el "Padre de la Arquitectura Moderna de China". Era un arquitecto creativo que también ha sido profesor de historia de la arquitectura, y restaurador de monumentos de China.

construcción chinas era que "No se pide que los objetos permanezcan para siempre (不求原物長存之觀念)"³⁵⁰. Debido a que la madera es el principal material de construcción y también a las condiciones climáticas de Taiwán, las estructuras arquitectónicas tienen una vida bastante limitada y resulta muy difícil plantear su conservación a muy largo plazo.³⁵¹

Chiou Bo-Shun (邱博舜), profesor del *Graduate Institute of Architecture and Cultural Heritage* de la Universidad de Arte de Taipei, aportó una interesante reflexión acerca de la autenticidad en los bienes culturales en el *Congreso para la preservación de los bienes culturales de Taiwán (臺灣文化資產保存研究年會: 追求文化資產的真實性)* (2011). Destacaba la importancia de no buscar a toda costa la conservación del patrimonio, sino aceptar también su desaparición. Planteó incluso que podría considerarse como un criterio propio de Taiwán, como parte de su cultura. Esa sería la *autenticidad* en la conservación del patrimonio taiwanés.³⁵²

Sin duda se trata de un punto de vista que puede parecer algo radical. Sin embargo, hay que recordar que la *autenticidad*, tal como se define en el *Documento de Nara*³⁵³, no se puede valorar de forma normativa, sino que debe corresponder a cómo se concreta en las diferentes culturas.

Los conceptos tradicionales de conservación y restauración de los templos taiwaneses están muy determinados por la religiosidad de sus feligreses. Los creyentes quieren ofrecer las mejores ofrendas a los dioses, por lo que es importante que los templos siempre se presenten "nuevos" y correctamente

³⁵⁰ Liang, Si-Cheng 梁思成 (2001). *Liang Sicheng quan ji, No. 4 梁思成全集, 第4卷*. Beijing: China Architecture & Building Press, p. 14.

³⁵¹ Liang, Si-Cheng 梁思成 (1989). *Historia de la Construcción de China 中國建築史*. Taipei: Librería Mingwen, Ltd., p. 9.

³⁵² Chiou, Bo-Shun 邱博舜 (2001). "La autenticidad y las diferencias culturales" en *2011 Congreso de la preservación de los bienes culturales de Taiwán: la búsqueda de la autenticidad de los bienes culturales 2001 臺灣文化資產保存研究年會: 追求文化資產的真實性*. Tainan: Oficina Preparatoria del Instituto de Conservación e Investigación del Patrimonio Cultural, pp. 21-24.

³⁵³ International Council on Monuments and Sites (ICOMOS). *The Nara document on authenticity (1994)*. <<http://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf>> [Consulta: 11 de junio de 2015]

decorados, sobre todo aquellos que tienen una mayor afluencia de visitantes (lo que supone también mayores donativos).³⁵⁴ Conservar el templo lo más nuevo posible, con el máximo decoro, es también una forma de honrar la deidad, de señalar su importancia para la comunidad.

Tal como se puede comprobar en los siguientes apartados, esta visión tradicional tiene un enorme peso no sólo en los criterios, sino en la práctica habitual de la restauración en Taiwán.

7.3 Los criterios de restauración de las pinturas de los templos en Taiwán

De las consideraciones culturales, sociales y religiosas comentadas en apartados anteriores surgía la necesidad de repintar o eliminar las pinturas antiguas y en mal estado de conservación, y sustituirlas por pinturas nuevas. Este ha sido el criterio tradicional que ha imperado en Taiwán. En los casos más extremos, y debido a la idea generalizada de que las pinturas sólo eran una parte del templo, éstas solían desaparecer si los templos eran restaurados o reconstruidos.

³⁵⁴ Tang, Yi-Fang 談宜芳 (2006). *Op. cit.*, p. 53.



Figura 229. Eliminación de las pinturas antiguas para proceder a la realización de las nuevas.³⁵⁵

Los criterios de conservación defendidos por las instituciones internacionales no se corresponden con las expectativas del público taiwanés que se pueden resumir en "convertir lo viejo en nuevo". Las pinturas que se encuentran en aquellos templos que no están protegidos por la *Ley de Conservación del Patrimonio Cultural*, se pueden modificar sin ningún problema, lo que supone que suelen repintarse.

Cuando es necesario restaurar las pinturas, muchas veces se encarga el trabajo a pintores tradicionales, aunque no se trate de realizar un *repintado*, sino de realizar una restauración propiamente dicha.³⁵⁶ El problema es que los

³⁵⁵ Hong, Jeng-Huang 洪政煌 (2009). "Proceso de pintar los dioses de las puertas en el templo de Shengmu 聖母宮門神彩繪" [fotografía, color], en *Pixnet*. <<http://jenghuang.pixnet.net/blog/post/22819259>> [Consulta: 3 de agosto de 2015]

³⁵⁶ Puede verse un ejemplo de un pintor tradicional realiza un *repintado* "Pintar las pinturas de los dioses en las puertas 彩繪門神". *Youtube*, de 1:45 a 2:12. <<https://www.youtube.com/watch?t=167&v=quTV4cxBUMA>> [Consulta: 12 de abril de 2015]

criterios de actuación de los pintores tradicionales chocan con los criterios de los conservadores-restauradores con formación universitaria, lo que genera conflictos.

En el libro de Cai Fei-Wen *Investigación de los procesos de la preparación e imprimación en las pinturas* (2014) se incluye una entrevista al pintor Chen Ying-Pai que resulta muy esclarecedora para comprender esta disparidad de criterios. El entrevistador pregunta al pintor, en relación a una pintura sobre tabla realizada por Chen Ying-Pai: "Esta tabla que se elaboró con una preparación de sangre de cerdo, tiene 30 años, ya está dañada, ¿cómo la restauras?". El pintor Chen Ying-Pai respondió lo siguiente:

Para los pintores, tal como nosotros, claramente es mejor rehacer esta pintura; porque si las dimensiones de la pintura son mayores, tendrá más trabajo. Es lógicamente, la forma de pensar de los pintores como nosotros, esto será lo más correcto. Todas las cosas tienen sus vidas limitadas, se deterioran naturalmente a lo largo del tiempo; cuando un monumento necesita ser restaurado, esto significa que está ya deteriorado, por eso queremos volver a hacer uno nuevo, y utilizamos los mismos materiales que los originales. El tema de las pinturas tradicionales tiene más complejidad. Existían antiguos dibujos, pero no preservábamos el catálogo de los dibujos. Pero esto en Japón sí se hacía, registraban los dibujos en un catálogo y era completo. De esta forma, se podrán rehacer las pinturas que están deterioradas según los dibujos antiguos conservados. [...] En realidad, la restauración también se puede considerar que es algo nuevo; debido a que se realiza hoy en día [...].

Hubo un profesor que dijo que si no es necesario tocarlas [las pinturas], no se deben tocar. Entonces al final, ¿solamente las dejamos que se deterioren? Ciertamente, siempre seguíamos la tendencia internacional, no poníamos la atención en lo que necesitábamos en nuestra tierra.

*Debemos tener nuestros propios criterios de restauración, cada país debería tener su manera de restaurar [...].*³⁵⁷

Es bastante habitual plantear el problema de los criterios de esta forma: entre unos criterios locales/nacionales y unos criterios internacionales/occidentales. Visto así, se reivindica la idea de trabajar con unos criterios propios de la cultura asiática, más ligada a la conservación de los artefactos como elementos de un ritual siempre renovado, más que a la conservación de artefactos como piezas con un valor museístico-histórico-documental.

En la actualidad, no existe en Taiwán un criterio unificado y aceptado por todos (responsables del templo, pintores tradicionales, restauradores, etc.), por lo que la evaluación de una intervención de restauración depende mucho de los puntos de vista personales.

Otro factor es el grado de protección de los templos. Si está reconocido y protegido como monumento, o en alguna de las otras categorías reconocidas por la legislación taiwanesa, el grado de protección puede ser muy elevado. Cualquier intervención en el templo debe ser aprobada por los órganos administrativos correspondientes. Sin embargo, esto no sucede con el resto de templos. En esos casos, las intervenciones y su alcance dependen únicamente de los responsables del templo y de la empresa contratada para la intervención.

7.4 La situación profesional

A partir de la respuesta dada por el pintor Chen Ying-Pai en el apartado anterior, también se comprende la existencia de fuertes discrepancias entre pintores tradicionales y restauradores. Los restauradores recriminan a los pintores tradicionales que no conozcan los tratamientos adecuados para restaurar y los pintores tradicionales les reprochan a los restauradores que no saben pintar correctamente, ni conocen las técnicas tradicionales. Además,

³⁵⁷ Cai, Fei-Wen 蔡斐文 (2014). *Op. cit.*, pp. 242- 243.

actualmente los restauradores que trabajan en las pinturas de los templos poseen una formación más "occidental" y la mayoría suelen tener un máster nacional o internacional. Los pintores tradicionales son de mayor edad y la mayoría no poseen titulación superior. También influye en esta difícil comunicación la costumbre asiática que otorga un mayor estatus a las personas de mayor edad, en especial si son maestras en su campo, lo que implica que a veces les resulte difícil aceptar la opinión de una persona más joven.

Pero, además, existen también factores ligados al funcionamiento del mercado laboral y a los sistemas de contratación que complican todavía más la situación.

Normalmente el proyecto de restauración se otorga a una empresa de construcción, tras la licitación. La empresa emplea a sus propios trabajadores, la mayoría carpinteros y albañiles. Además, suele disponer de un pintor o maestro para policromar que se encarga del trabajo de restaurar las pinturas. Hay que tener en cuenta que se emplea un porcentaje muy pequeño del presupuesto total en intervenir las pinturas y muy poco tiempo. El pintor se ve obligado a intervenir cubriendo la pintura original con una nueva composición o realizando una reintegración apresurada e inadecuada.

Antes de la década de 1990 las pinturas eran consideradas como una simple parte de las construcciones: si el soporte lúneo o mural estaba deteriorado, no se planteaba que las pinturas pudiesen conservarse. Por lo tanto, al restaurar los monumentos, las pinturas podían ser conservadas, pero también podían ser destruidas y sustituidas por otras nuevas (que podían ser copias de las anteriores).³⁵⁸ Esta es una forma de seguir la tradición de "permitir el renacimiento para las generaciones posteriores".³⁵⁹

Otro problema es que, durante la restauración del templo, y debido a que los

³⁵⁸ Tang, Yi-Fang 談宜芳 (2006). *Op. cit.*, p. 15.

³⁵⁹ Chen, Liang-Pei 陳良沛 (2002). *The wall paintings in Taiwan temples: it's conservation and cultural dimensions* 台灣寺廟彩畫的維護及其文化向度之研究. Tesina de master. Chiayi: Nanhua University, p. 7.

carpinteros y albañiles piensan que las pinturas van a ser repintadas, éstas no se protegen de ninguna forma e incluso, en ocasiones, son arrancadas cuando obstaculizan sus trabajos. Cai Guo-Wei describió un buen ejemplo de este tipo de situaciones en el templo de Kailong (Tainan) (台南開隆宮), que iba a ser reconstruido en la década de 1980. Cai Guo-Wei fue a revisar el estado de una pintura mural realizada por su padre, Cai Cao-Ru. El techo del templo había sido desmontado y pensó que, dado que iba a llegar la época de lluvias, sería conveniente cubrir el mural, aunque fuera con unas telas plásticas. Sin embargo, los responsables del templo consideraron que esta protección no tenía sentido, dado que el mural iba a ser repintado.³⁶⁰

Otro problema es que estas pinturas sufren continuas limpiezas bastante intensas. El propio Cai Cao-Ru señalaba una ocasión en la que vio a una persona del templo limpiando las puertas mediante un chorro de agua y un cepillo de los que suelen usarse para los suelos.³⁶¹

La mayoría de los directores de los proyectos de restauración carecen de conocimientos acerca de las técnicas y materiales utilizados en el arte tradicional. Tampoco suelen contar con técnicos formados adecuadamente ni con aquellos materiales utilizados en la restauración actual en el ámbito internacional. Los estudios y análisis antes de la intervención suelen ser muy insuficientes y el proceso de documentación es escaso o no se publica, lo que no permite conocer a posterior las actuaciones en el templo. La falta de criterios definidos es un problema muy habitual.

Debido a que esta situación es generalizada, en la mayoría de los casos, aquellos profesionales con una completa formación en conservación-restauración de bienes culturales³⁶², e incluso las empresas de restauración extranjeras, tienen muy complicado entrar este mercado. Aún en

³⁶⁰ Lin, Chung-Ju 林仲如 (2004). *Op. cit.*, pp. 35-36.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 37.

³⁶² Los conservadores-restauradores taiwaneses suelen formarse en el *College of Letters and Cultural Heritage* de la *Tainan National University of the Arts* (TNNUA).

los casos en los que consiguen algún contrato pronto descubren que sus criterios de restauración entran en conflicto con los puntos de vista tradicionales. Todo esto (además de la inestable situación laboral en este campo de los profesionales con titulación universitaria) ha provocado que muchos conservadores-restauradores hayan abandonado su carrera profesional, con el objetivo de conseguir un trabajo más estable.

También existe una fuerte competencia entre los restauradores y los pintores tradicionales. Si el templo se restaura, el pintor tradicional pierde su trabajo dado que las imágenes no se repintan. Algunos pintores han empezado a realizar proyectos de restauración, aunque con una formación insuficiente: asistencia a conferencias o a algunos cursos sobre restauración organizados por organismos oficiales.³⁶³ Dado que un proceso de restauración correctamente realizado exige un mayor presupuesto y más tiempo de lo que es habitual en las intervenciones en los templos de Taiwán, estos procesos no suelen ser demasiado aceptados. Aunque las metodologías de restauración avaladas por organismos internacionales se han importado desde hace más de una década, pocos son los casos en los que se aplican.

Existen algunos casos en los que se solicita un estudio previo de las pinturas, para documentar las técnicas empleadas, su historia, estado de conservación y realizar los análisis de los materiales. A veces incluso se restaura una pequeña zona de las pinturas para mostrar cuál sería el resultado tras las intervenciones, el grado de limpieza y el tipo de reintegración.

Este estudio previo se realiza de forma independiente del proyecto de restauración, por lo que es posible que el estudio previo sea realizado por una empresa y el proyecto de restauración por otra distinta, lo que en ocasiones puede generar problemas, dada la disparidad en la metodología de trabajo.

Otro problema añadido es la supervisión y control de las obras restauradas

³⁶³ Tung, Ying-Ying y Hsieh. Shou-pin (2010). "Exploring the Approach to the Conservation and Restoration of Taiwan's Traditional Temple Artifacts" en *ICOM Conference on Multidisciplinary Conservation: a Holistic View for Historic Interiors*, Roma, 24 de mayo de 2010.

que no suele llevarse a cabo debido a la ausencia de técnicos de la administración pública que puedan encargarse de comprobar si la intervención se realiza correctamente o no. Los proyectos de restauración de los monumentos (que están bajo la responsabilidad de las administraciones públicas), deben pasar un examen realizado por un comité de revisión hacia la mitad y, también, al finalizar el proyecto. Este comité está formado por especialistas de diferentes campos como, por ejemplo, historia de arte, arquitectura, bellas artes, arte tradicional o silvicultura. Es muy poco frecuente la presencia de un conservador-restaurador profesional en estos comités. Debido a que en Taiwán han comenzado a formarse conservadores-restauradores sólo en los últimos diez años, se les considera demasiado jóvenes para participar en los comités.³⁶⁴ La ausencia de conservadores-restauradores en los comités de revisión es un problema si lo que se pretende es evaluar el resultado de una restauración.

Por ejemplo, en el templo del Dragon y el Fénix (Kinmen) (金門龍鳳宮) se terminó el proyecto de restauración de las pinturas murales en 2013. Aunque la intervención finalizada también había pasado un examen por el comité de revisión, las pinturas habían sido completamente repintadas, en un intento de copiar las pinturas originales. Además, se pudo comprobar que existían más de treinta errores iconográficos en estas pinturas murales "nuevas". Por ejemplo, en una de las pinturas debería estar escrito el siguiente texto: "el templo de la diosa Nüwa (女媧廟)". Sin embargo, en su lugar se escribió lo siguiente: "el templo de la prostituta (女娼廟)" (figura 384).³⁶⁵

³⁶⁴ Los conservadores-restauradores formados fuera de Taiwán suelen trabajar en los museos.

³⁶⁵ "La restauración de las pinturas murales del monumento "Templo de la Diosa Nüwa": aparecen referencias a "prostituta" en el templo 古蹟壁畫整修, 女媧廟寫成女娼廟". *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=j0bz5-HHyqM>> [Consulta: 22 de abril de 2015]



Figura 230. Pinturas murales repintadas en el templo del Dragon y el Fenix de Kinmen.³⁶⁶

7.5 Posición de los pintores tradicionales

En la actualidad la idea de conservar las pinturas de los templos, aunque sean más antiguas, empieza a tomar forma entre los taiwaneses, en especial cuando se trata de obras realizadas por aquellos pintores de mayor prestigio. El cambio de estatus de los pintores, del artesano tradicional al artista reconocido oficialmente ha sido un factor determinante en ese cambio de actitud.

Desde "El Movimiento del Nuevo Arte", en la época colonial japonesa³⁶⁷, se importaron conceptos que resultaban novedosos en Taiwán como la "pintura al natural" y la "creación artística", que entraron en conflicto con el arte tradicional. La idea de "bellas artes", en contraposición a lo artesanal de las pinturas tradicionales, supuso la división de los pintores de la nueva generación entre el mantenimiento de la tradición por encima de la creatividad personal o, por el contrario, lo personal por encima de lo normativo. Muchos pintores con una visión más creativa, más artística, prefirieron no emplear su talento en las

³⁶⁶ Beiyannanfei 北雁南飛 (2013). "Se cree que las actuales son peores que las antiguas - La restauración de las pinturas murales del monumento del templo de Dragon y Fenix de Kinmen 嘆今不如古—新修金門縣定古蹟龍鳳宮壁畫" [fotografía, color], en *Pixnet*. <<http://papilio0204.pixnet.net/blog/post/49627318>> [Consulta: 26 de abril de 2015]

³⁶⁷ El Periodo colonial de Japón corresponde al dominio japonés en Taiwán (22 de octubre de 1895 - 25 de octubre de 1945) durante el cual Taiwán fue una colonia.

pinturas tradicionales dado que sabían que su duración era muy limitada: al final las obras serían repintadas o destruidas. Se prefería trabajar en composiciones pictóricas que pudiesen tener una mayor consideración en el campo del arte, con la posibilidad de obtener premios en las exposiciones oficiales y alcanzar así una mayor admiración y renombre.³⁶⁸ Por ejemplo, el pintor Cai Cao-Ru (蔡草如) es uno de los ganadores de las exposiciones de arte oficial. También hay otros pintores como Chen Shou-Yi (陳壽彝) (1934-2012), Pan Li-Shui (潘麗水) (1914-1995) y su hijo Pan Yue-Xiong (潘岳雄) (1943-), que no solamente se consideran como pintores tradicionales, sino también como "artistas", debido a un trabajo más creativo y a la obtención de premios en los concursos de pinturas. En buena parte gracias a estos premios, estos pintores adquirieron una mayor notoriedad y se comenzaron a cuidar con más esmero sus pinturas.

Tradicionalmente las pinturas de los templos no suelen estar firmadas por el autor, sino que sólo se incluye el nombre de los donantes, lo que en ocasiones hace bastante difícil identificar al pintor. Sin embargo, cuando los pintores empezaron a adquirir mayor fama, también empezaron a firmar las pinturas de los templos, como se ha explicado en el apartado 3.3. Esto ha supuesto un cambio en la forma de proceder de los pintores más tradicionales, que ahora también firman sus composiciones en los templos.

7.6 Cambios en las técnicas pictóricas

La elevada oferta de proyectos pictóricos en los templos ha provocado cambios en el mercado de trabajo y también en la propia forma de trabajar de los pintores. El campo de la pintura tradicional había funcionado en un ambiente más bien cerrado, con un número limitado de maestros y aprendices que

³⁶⁸ Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, p. 162. Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (s.f.). "El Arte de las Pinturas Tradicionales de Taiwán 台灣傳統彩繪藝術" en *Conferencia de Pinturas Tradicionales 傳統彩繪講座*. Tainan. Disponible en <<http://www.tnssh.tn.edu.tw/warehouse/%7B2445CECC-49B3-4AAE-9F6E-147DA D2F9305%7D/%E6%96%87%E8%B3%87%E8%99%95%E5%82%B3%E7%B5%B1%E5%BD%A9%E7%B9%AA%E8%AC%9B%E5%BA%A7.pdf>> [Consulta: 4 de junio de 2015]

trabajaban de forma bastante estable. Sin embargo, después de la Segunda Guerra Mundial, se empezaron a construir nuevos templos y a reconstruir los ya existentes, dañados por el conflicto bélico. El nuevo mercado demandaba muchos pintores, por lo que se incorporaron a estas tareas personas que no poseían una formación en la pintura tradicional. Debido a esta competencia los pintores tradicionales redujeron sus salarios y buscaron un mayor número de encargos a la vez.³⁶⁹ La consecuencia de esta situación es que disminuyó notablemente la calidad de las pinturas, realizadas de forma más descuidada y utilizando materiales baratos e inestables, que iban a causar mayores problemas de conservación en el futuro. Por ejemplo, se comenzaron a usar masillas para carrocerías de coches: un material barato, fácil de preparar y aplicar, que sustituía otros tradicionales como las masillas preparadas con sangre de cerdo y aceite de tung. Sin embargo, cuando se seca este tipo de masilla, es bastante dura y sin elasticidad, por lo que es muy probable que se agriete.³⁷⁰ También, se sustituyó la tela de lino por la de nylon. En una investigación realizada por Pan His, se llegó a la conclusión de que aunque el nylon es, en principio, más resistente, no aporta en realidad una mayor durabilidad a los trabajos pictóricos.³⁷¹

En cuanto a los colores, los preparados de forma artesanal con aceite de tung cocido y pigmentos han sido sustituidos por los productos comerciales más baratos. Hacia la década de 1990 se solían utilizar los productos de la marca *Color in oil* de *Rainbow* (虹牌原色漆) (como ya se ha mencionado en el apartado 5.3.3). El resultado es que los colores actuales están más deteriorados que en las pinturas más antiguas.³⁷²

Una cuestión que complica todavía más el problema de los materiales es la

³⁶⁹ Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Op. cit.*, pp. 162-163.

³⁷⁰ Pan, His 潘璽 (2005). *Op. cit.*, pp. 2-39.

³⁷¹ *Ibid.*, pp. 4-10.

³⁷² *Architecture and Building Research Institute, Ministry of The Interior* de Taiwán. <<http://www.abri.gov.tw/utcPageBox/CHIMAIN.aspx?ddsPageID=CHIMDB&DBID=934>> [Consulta: 1 de junio de 2015]

confusión en la nomenclatura de los mismos. El mismo producto puede venderse con nombres muy diferentes. Por ejemplo, la cal: "石灰". Esta palabra en chino significa "polvo de piedra", pero en muchas ocasiones no hay ninguna indicación en el envase sobre la composición exacta: hidróxido cálcico u óxido de calcio. La mayoría de los pintores tradicionales tampoco conocen demasiado bien los materiales que adquieren.

Un caso similar es el de las telas que se adhieren sobre el soporte leñoso de las puertas. Tradicionalmente los pintores utilizaban tela de lino. Actualmente, si se pregunta a un pintor cuál es la tela utilizada, la contestación será "lino". Sin embargo, la realidad es que se suele usar más bien el algodón, los materiales sintéticos o, en el mejor de los casos, las telas de lino y algodón.³⁷³

7.7 La restauración de obras de arte sagradas

Las pinturas de las puertas de los templos tradicionales taiwaneses no se ejecutan solamente por motivos estéticos, no se trata de obras meramente decorativas. Se trata de imágenes en cierto sentido "vivas": las deidades viven en estas puertas y protegen el templo para que los malos espíritus no entren. Al igual que sucede en otros sistemas de creencias, están también vinculadas al culto a los antepasados y sirven para solicitar su protección.

Se trata de una forma de protección que va más allá del templo y llega a la propia comunidad. Este tipo de cultos han pasado a formar parte de una cierta identidad taiwanesa, aunque este es un tema que excede los objetivos de esta investigación.³⁷⁴

La función religiosa de estas pinturas, dentro de un sistema de cultos y creencias, es lo que le da su sentido, pero también lo que provoca buena parte de los problemas ligados a su conservación: daños causados por la manipulación de las puertas, acumulación de hollín, papeles adheridos, etc.

³⁷³ Cai, Fei-Wen 蔡斐文 (2014). *Op. cit.*, pp. 204-211.

³⁷⁴ Clart, Philip y Jones, Charles B. (eds.) (2003). *Religion in Modern Taiwan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Esta es la situación compleja lo que se ha venido a denominar el "patrimonio religioso vivo". "Vivo" porque está en uso, "vivo" porque muchas veces es considerado como "dotado de vida".³⁷⁵

Cuando se trata la conservación de este tipo de pinturas, no puede tratarse del mismo modo que las obras de arte preservadas en un entorno museístico, ni siquiera como las obras de arte de carácter religioso. Las piezas que provienen de la liturgia pasan a tener en el museo otro tipo de valores muy diferentes, más ligados al disfrute estético y a los aspectos históricos o antropológicos, dependiendo del tipo de museo y de la presentación de las obra³⁷⁶.

Lo mismo sucede con los objetos religiosos cuando pasan a ser piezas de colección. En Taiwán no existe un culto a los *thangkas* tibetanos, pero sí se coleccionan como obras de arte. Existe en muchos países una demanda de este tipo de piezas y muchas son producidas para los coleccionistas.

En el caso de las pinturas de los dioses, no suelen ser objeto de coleccionismo, debido a sus grandes dimensiones, aunque algunos pintores tradicionales también pintan las figuras de los dioses sobre papel para venderlas.

Algunas pinturas de los dioses han sido musealizadas, tras desmontar algún templo, como forma de preservar una reliquia, un objeto que ya no cumple su función, pero que posee algún valor, algún mérito. Este es el caso de algunas pinturas de Cai Cao-Ru como, por ejemplo, las realizadas para el templo de Peitian en Putz (Chiayi) (嘉義朴子配天宮) o las pinturas de los dioses del templo de Baotian en Xigang (Tainan) (台南西港保天宮)³⁷⁷.

³⁷⁵ Stovel, Herb, Stanley-Price, Nicholas y Killick, Robert (eds.) (2005). *Conservation of Living Religious Heritage*. Rome: ICCROM.

³⁷⁶ Minucciani, Valeria (ed.) (2013). *Religion and museums. Immaterial and material heritage*. Turín: Umberto Allemandi. Côtè, Michel (2003). "De la obra maestra al objeto: sacralización y desacralización en el museo". *Museum Internacional (Lo sagrado en un mundo interconectado)* 218, pp. 37-42. <<http://portal.unesco.org/culture/en/files/18644/10842800785museum218.pdf/museum218.pdf>> [Consulta: 14 de junio de 2015]

³⁷⁷ atalanta (2008). "Las pinturas de los dioses en las puertas del templo de Baotian- obra póstuma del tesoro nacional del maestro Cai Cao-Ru 保天宮彩繪門神 國寶藝師蔡草如遺作" en *Pixnet*, 24 de mayo. <<http://atalanta.pixnet.net/blog/post/17966329>>

En el caso de las pinturas que han pasado a formar parte de una colección privada, de un museo o que han sido musealizadas en el propio templo, los criterios de restauración pueden ser bastante evidentes. Responden, en este caso, a los criterios habituales en los museos, a los estándares internacionales de conservación-restauración.

Sin embargo, el problema se encuentra en las obras todavía "vivas". En Taiwán, el criterio a seguir en este tipo de obras no está nada claro, aunque también hay que decir que se trata de un problema generalizado cuando se trata de patrimonio todavía con una fuerte "vitalidad" social.

Tal como ya se ha comentado, si se trata de un proyecto de intervención en un monumento protegido, se deben seguir las recomendaciones y evaluaciones de un comité de revisión. En los demás casos, se trata de un asunto de opinión, también de la opinión de la deidad. El pintor tradicional Lin Chuan-Zhi (林傳智) señaló que cuando se termina la restauración de una escultura de una deidad, hay que preguntar a esa deidad si está conforme o no, a través del ritual de "Tirar *Jiaobe*".³⁷⁸ En algunos casos hay que realizar un ritual antes de la restauración, para "expulsar" la deidad, para que no esté presente en la escultura durante la intervención. Esto es debido a la creencia de que tocar el cuerpo de una deidad (la propia escultura) es una falta de respeto.³⁷⁹

Como puede comprobarse, la restauración de pinturas sagradas para una comunidad no puede plantearse como un mero problema técnico o científico. Posee una dimensión muy profunda ligada a las creencias que, por lo demás, han originado la existencia de la propia obra. Y llegados a este punto cabe plantearse incluso si es posible una conservación a largo plazo de estas pinturas.

[Consulta: 8 de junio de 2015] En el caso de las pinturas del templo de Baotian existen dudas acerca de la autoría: podrían haber sido realizadas por Chen Shou-Yí.

³⁷⁸ Lin Chuan-Zhi (林傳智). Comunicación personal.

³⁷⁹ Puede verse un ejemplo de este ritual en el vídeo "Tu Di Gong se va y le repintan la cara 土地公即將退神要去粉面囉". *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=AZ0DAoornWA>> [Consulta: 8 de junio de 2015]

8. EL PROBLEMA DE LA CONSERVACIÓN PREVENTIVA

El problema de la conservación de los templos taiwaneses se plantea en un contexto muy poco propicio. Unas condiciones climáticas complicadas, desastres naturales como inundaciones, tifones o terremotos hacen muy difícil preservar estos templos de madera. Otro factor es el antrópico, muy en especial los rituales y el uso de los templos, que favorecen un rápido deterioro de las pinturas en las puertas. En los templos que tienen un gran número de creyentes, estos problemas son más evidentes.

Todos estos factores reducen mucho la "esperanza de vida" de los templos y de los bienes culturales que albergan. De hecho, las frecuentes reconstrucciones de los templos han dado lugar al uso de un proverbio: "Cada año, un repinte; tres años, una recuperación; cinco años, una reparación; diez años, una preparación nueva; treinta años, a partir de cero". Este es el promedio de la vida que se suele considerar habitual para templos taiwaneses, unos 30 años aproximadamente.

8.1 Condiciones de conservación

8.1.1 Factores medioambientales

Taiwán está situado entre la Zona Intertropical y el Clima Subtropical. Posee una superficie total de 35980 km², rodeada enteramente por mar. El intenso calor y una humedad relativa alta durante todo el año (tablas 9 y 10) son algunas de las principales causas de deterioro de las piezas construidas con madera. Debido a que los materiales leñosos son muy higroscópicos pueden verse influidos por los cambios de humedad relativa, lo que puede provocar la contracción o dilatación de la madera, y el alabeo o torsión de los paneles.³⁸⁰

³⁸⁰ Vivancos Ramón, María Victoria (2007). *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos. Calvo, A. (2003). *Conservación y Restauración: Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Barcelona:

Además, las pinturas de los dioses en las puertas no se encuentran en unas condiciones óptimas para su conservación, ya que están descubiertas, prácticamente a la intemperie.

	Taipei	Hsinchu	Taichun	Tainan	Kaohsiung
Enero	16.8	15.6	16.4	17.6	19.5
Febrero	16.5	15.4	17.0	18.4	20.3
Marzo	18.9	18.0	19.8	21.5	22.6
Abril	22.5	22.3	24.1	25	25.9
Mayo	25.2	25.3	25.8	27.2	27.8
Junio	28	28.3	28.6	29	29.2
Julio	30.4	30.5	30.1	30.4	30.3
Agosto	30.2	29.9	28.9	29.0	29.1
Septiembre	29.7	29.6	29.2	29.5	29.5
Octubre	24.7	24.7	25.6	27.2	27.2
Noviembre	22.3	22.0	23.1	25.2	25.2
Diciembre	16.5	16.0	17.1	20.2	20.2
Unidad de medida: grados Celsius (°C)					

Tabla 4. Media mensual de las temperaturas en las principales ciudades de Taiwán en 2014.³⁸¹

	Taipei	Hsinchu	Taichung	Tainan	Kaohsiung
Enero	62	69	66	68	64
Febrero	71	80	74	75	70
Marzo	72	76	72	71	72
Abril	77	75	69	73	74

³⁸¹ Ediciones del Serbal. Central Weather Bureau de Taiwán. <<http://www.cwb.gov.tw/V7/climate/monthlyData/mD.htm>> [Consulta: 31 de mayo de 2015]

Mayo	81	80	78	79	78
Junio	76	78	74	80	81
Julio	73	68	71	77	78
Agosto	68	74	76	80	79
Septiembre	71	72	74	77	78
Octubre	71	70	65	69	70
Noviembre	75	76	72	73	72
Diciembre	70	74	71	71	68
Unidad de medida: porcentaje (%)					

Tabla 5. Media mensual de la humedad relativa en las principales ciudades de Taiwán en 2014.³⁸²

8.1.2 Desastres naturales

Es muy importante la influencia de la época de lluvias (Meiyu) durante los meses de mayo y junio y los tifones que se pueden producir en cualquier estación, pero que suelen ser más habituales en los meses de julio, agosto y septiembre (tabla 11). El tifón Morakot (2009) causó inundaciones graves en toda Taiwán, tal como se muestra en la figura 385, en la que se ve la altura a la que llegó la inundación.³⁸³

Por otro lado, Taiwán se sitúa en el "Cinturón de Fuego del Pacífico", lo que supone una intensa actividad sísmica y volcánica. Por ejemplo, el templo de Wuchang (Nantou) (南投武昌宮), tal como se muestra en la figura 386, se derrumbó debido al terremoto de Chichi (21 de septiembre de 1999) de 7.3° en la escala de Richter.

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ *Ibid.*

	Taipei	Hsinchu	Taichung	Tainan	Kaohsiung
Enero	21.8	17.1	2.0	0.0	0.0
Febrero	198.0	150.9	45.2	9.5	16.0
Marzo	147.0	129.0	57.5	27.6	67.0
Abril	98.1	62.0	15.6	12.0	27.0
Mayo	634.7	339.3	659.6	181.5	198.5
Junio	384.4	129.2	181.0	134.3	235.0
Julio	222.1	66.8	149.1	123.4	309.5
Agosto	84.0	62.7	278.3	682.1	902.0
Septiembre	198.9	55.0	47.0	88.0	172.0
Octubre	25.5	63.3	0.0	1.5	0.0
Noviembre	46.0	15.6	0.8	0.2	1.5
Diciembre	86.8	59.4	30.0	8.0	13.5
Unidad de medida: Milímetro (mm)					

Tabla 6. Media mensual de la pluviosidad en las principales ciudades de Taiwán en 2014.³⁸⁴



Figura 231. Una inundación cubre la planta baja del templo.³⁸⁵

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ Zhongshao 仲少 (2009). "Dios bendiga a Taiwán 天佑台灣" [fotografía, color], en *udn*. <<http://blog.udn.com/justty/3221908>> [Consulta: 31 de mayo de 2015]



Figura 232. Templo de Wuchang (Nantou) (南投武昌宮), derrumbado por el terremoto de Chichi.³⁸⁶

8.1.3 Factores antrópicos

Los taiwaneses tienen unos rituales religiosos muy enraizados, algunos de los cuales están directamente relacionados con los problemas de conservación de las pinturas. Entre estos rituales destaca "la quema del incienso", un proceso que se realiza durante el rezo (ver apartado 2.4.1). El hollín generado en este ritual se deposita sobre la superficie de las pinturas lo que provoca que, con el tiempo, éstas se cubran de un estrato marrón o casi negro, distorsionando (e incluso ocultando) la visión de la pintura original. En ocasiones, el uso de artefactos pirotécnicos cerca de las puertas también puede provocar manchas y otros daños (ver apartado 6.3.4).

En algunos rituales o fiestas especiales se cree que el dios principal del templo vuelve al cielo. Para que los malos espíritus no entren en el templo se cierran las puertas y se adhieren sellos de papel con adhesivos sintéticos (ver

³⁸⁶ Nantou County Government. "El templo de Wuchang 武昌宮" [fotografía, color], en *Nantou County Government*. <<http://travel.nantou.gov.tw/scenic.aspx?id=22>> [Consulta: 31 de mayo de 2015]

apartado 2.4.4). Se trata de un ritual que se realiza al menos una vez al año. Cuando el dios vuelve al templo, estos sellos se eliminan. O bien se estiran sin el más mínimo cuidado, lo que provoca el arranque de la pintura, o quedan restos de papel sobre la superficie pictórica, los cuales permanecen indefinidamente.

Las actividades en el templo provocan que las puertas sean manipuladas diariamente. Si a esto le añadimos el intenso trasiego de personas que pasan por ellas, es inevitable que se produzcan con mucha frecuencia golpes, rozaduras o erosiones. Para proteger las composiciones pictóricas de las puertas, a veces se cubren con láminas de materiales sintéticos (más o menos gruesas), las cuales a veces pueden dar origen a fuertes condensaciones de humedad.

8.1.4 Agentes biológicos

El tipo de xilófagos que suelen causar más daños en Taiwán, en las estructuras leñosas usadas en construcción son las termitas: *Coptotermes formosanus*, *Coptotermes gestroi* y *Cryptotermes domesticus*. También hay que destacar los posibles daños causados por coleópteros de las familias *Bostrichidae*, *Lyctidae*, *Anobiidae* y *Cerambycidae*. Actualmente las termitas *Coptotermes formosanus* y *Coptotermes gestroi* son las principales responsables (en un 87%) de los ataques biológicos en los monumentos contruidos con madera.³⁸⁷

³⁸⁷ Li, Hui-Yin 李慧音 (2012). "Las causas, investigación y los casos de ataques de los xilófagos en las estructuras de las construcciones antiguas 古蹟建築木構材的蟲蟻危害原因、調查及案例分析" en *Conferencia de Prevención y cura de la degradación biológica en las construcciones históricas y los monumentos 古蹟歷史建築木構造生物劣化與蟲蟻防治教育研習講座*. Taipei. Disponible en <<http://www.cwcbawqac.org.tw/db/upload/webdata3/14161010913-14--Taipei.pdf>> [Consulta: 9 de julio de 2015]



Figura 233. Ataque de insectos xilófagos en estructuras de madera.

En muchos casos, el ataque de termitas no se descubre hasta que no desmontan las piezas de madera (figuras 233 y 234). En el caso de las puertas de los templos, éstas no suelen sufrir tanto el ataque de termitas u otros insectos xilófagos (por lo menos no de forma significativa), posiblemente por el poco contacto con el suelo y también porque suelen ser objeto de continua manipulación, al abrir y cerrar el templo todos los días.

Un problema que puede afectar a las pinturas es el moho, debido a la alta humedad y temperatura. En algunos casos la pintura puede verse afectada, en especial si se han tomado decisiones poco afortunadas en cuanto a la conservación, tal como se podrá comprobar en el siguiente apartado.



Figura 234. Daños por termitas en los pilares del templo de Tianhou en Qishan (Kaohsiung)
(高雄旗山天后宮).

8.2 Conservación preventiva: estrategias

Después de una restauración, se deberían eliminar todos los factores de deterioro para mejorar las condiciones de conservación y prolongar la vida de la obra. Sin embargo, las condiciones medioambientales, los desastres naturales y la situación de las pinturas de los templos hace que esto sea más bien difícil de cumplir. A pesar de ello se han intentado diferentes estrategias para mejorar las posibilidades de conservar las pinturas.

8.2.1 Sistemas de protección

Para prolongar la "vida" de las pinturas de las puertas, en ocasiones se protegen mediante un film plástico transparente convencional que cubre las pinturas (figura 235, imagen izquierda). En otros casos se coloca una plancha transparente de material acrílico sobre la superficie de las pinturas, o una

cámara transparente a modo de "vitrina", tal como se muestra en las figuras 235 y 236: la flecha blanca indica la situación de unos orificios para facilitar la ventilación. En los casos en los que no se han practicado estos orificios, se ha producido un ataque biológico (moho) o las pinturas han aparecido con manchas blanquecinas debido a la humedad (figura 236, imagen izquierda).

Las puertas con relieves policromos suelen estar siempre protegidas por algún tipo de estructura transparente, ya que suelen producirse daños por golpes más fácilmente (figura 236, imagen derecha).

Además de los problemas de condensación de humedad, los plásticos pueden acabar arrugados (figura 235, imagen izquierda) aunque, en general, el problema más habitual es de tipo estético. Estos materiales alteran notablemente el aspecto de las pinturas, de forma más bien negativa, muchas veces creando un efecto de "espejo".

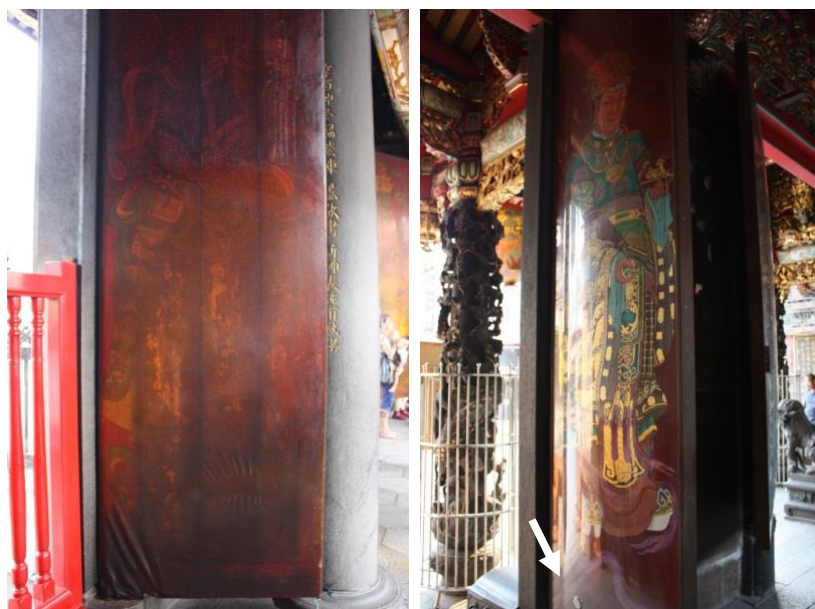


Figura 235. Protección de la pintura con un film plástico (imagen izquierda). Protección de la pintura con una estructura tipo "vitrina" (imagen derecha).



Figura 236. Condensación de humedad y aparición de manchas blanquecinas por un aislamiento inadecuado de la pintura (imagen izquierda). Protección con una lámina transparente de relieves polícromos (imagen derecha).

8.2.2 Sustitución por copias

La función de estas pinturas es la de ser puertas, en su sentido más funcional, pero también simbólico y ritual: son la entrada a un espacio cultural y son también una protección simbólica para el propio templo. Las puertas pueden extraerse de su emplazamiento original para conservarse en un museo (o en otro sitio más adecuado desde el punto de vista de su conservación), y ser sustituidas por copias. En general, este tipo de soluciones no son muy aceptadas, debido a que la función de los templos es la realización de ritos, no la exposición de obras de arte.

Sin embargo, cuando se trata de pinturas muy frágiles y con un alto valor histórico y artístico, es posible considerar el desmontaje de las puertas y su recolocación en otro lugar del templo que sea más adecuado, pero siga siendo

accesible al público. Las puertas se sustituyen por unas nuevas con una copia de las pinturas antiguas.

Esta situación se planteó con las pinturas en las puertas de la Residencia Oficial Gongbao de Wufeng que, además de estar muy deterioradas, son piezas de gran valor histórico y artístico. Desde 2014 el palacio está abierto al público, con una gran afluencia de visitantes nacionales e internacionales. Esto ha provocado daños por roces o rasguños.³⁸⁸

El comité encargado de supervisar la conservación del Palacio Gongbao consideró la posibilidad de desmontar las puertas y sustituirlas por copias, manteniendo las originales en un lugar accesible al público, pero más protegidas. Sin embargo, esta decisión no ha podido ser tomada todavía debido a varios problemas, entre ellos cuestiones burocráticas, ya que se trata de un monumento nacional. Otro de los problemas es encontrar un pintor que realice unas copias precisas. La cuestión es que, aunque en Taiwán se realizan con frecuencia copias de las pinturas, éstas no suelen ser demasiado exactas (figura 237).

³⁸⁸ Cuando se producía un nuevo daño, el comité solicitaba a los restauradores (entre los que se encontraba la autora de esta tesis) reintegrar las pequeñas pérdidas.



Figura 237. Puertas del templo de Wufei (Tainan) (台南五妃廟). Pinturas originales (imagen superior)³⁸⁹ y copias (imagen inferior)³⁹⁰.

³⁸⁹ Zheng Chenggong y su hijo y Tainan Monumentos 鄭成功父子與台南古蹟. "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Escuela primaria Xinxing* 台南市新興國小. <http://www.google.es/imgres?imgurl=http://www.sses.tn.edu.tw/bogi/images/%2525E4%2525BA%252594%2525E5%2525A6%252583%2525E5%2525BB%25259F2.jpg&imgrefurl=http://www.sses.tn.edu.tw/bogi/tn-zheng.htm&h=304&w=412&tbid=yjarQ-slVZ7ezM:&zoom=1&docid=WKMC5FMVt16_DM&hl=zh-TW&ei=_dE2VY3jlsKY7gbPnYDIBQ&tbn=isch&ved=0CEcQMygeMB4> [Consulta: 21 de abril de 2015]

8.2.3 Calidad de los materiales y cambios en la técnicas

Algunos problemas en la conservación de las pinturas de los dioses están relacionados con el uso de materiales de escasa calidad (masillas de coche, pinturas usadas en la construcción, etc.) que no favorecen una conservación a largo plazo. Muchas veces se usan materiales cuya composición es prácticamente desconocida, lo que puede acarrear incompatibilidades, pérdida de adherencia, alteraciones cromáticas, entre otros.

Una mejor selección de los materiales y las técnicas podría suponer también una mejor conservación de las pinturas. Este problema es habitual también en la elección de la madera. En muchas ocasiones, la madera que se usa en los proyectos de los templos, es de muy baja calidad: maderas no suficientemente resistentes o que no han secado completamente.³⁹¹ El pintor Chen Ying-Pai (陳穎派) recomendó que el gobierno debería comprar madera de calidad para almacenarla y así poder utilizarla en los proyectos de restauración.³⁹²

Algunas prácticas de los pintores, como realizar la nueva composición sobre una pintura más antigua pueden plantear graves problemas debido a la falta de adherencia de los nuevos estratos con la superficie más antigua. En ocasiones esto provoca que los nuevos estratos pictóricos se desprendan con facilidad, como se ha podido comprobar en la puerta pintada por Cai Cao-Ru y estudiada en el capítulo 6.

8.2.4 Cambios en los rituales

Otra forma de abordar la conservación es mediante algunos cambios en los rituales realizados en los templos. Actualmente empieza a existir una mayor preocupación en Taiwán acerca de la contaminación del aire, por lo que poco a poco hay templos que ya reducen la cantidad de incienso y de *billetes del*

³⁹⁰ Digital Taiwan - Culture & Nature. "El templo de Wufei 五妃廟" [fotografía, color] en *Digital Taiwan - Culture & Nature*. <<http://digitalarchives.tw/Exhibition/1241/1.html>> [Consulta: 21 de abril de 2015]

³⁹¹ Cai, Fei-Wen 蔡斐文 (2014). *Op. cit.*, pp. 217-218.

³⁹² *Ibid.*, p. 239.

mundo espiritual que se queman diariamente. Esto se realiza de forma progresiva, pero está contribuyendo a disminuir la cantidad de hollín que se deposita sobre las pinturas. Por ejemplo, en el templo de Xingtian (Taipei) (台北行天宮) ya no se llevan a cabo estos rituales desde finales de agosto de 2014. El ritual de la oración se realiza solamente mediante una entrega de flores. Aunque hubo oposición por parte de los creyentes y también de los vendedores de incienso y billetes del mundo espiritual, el comité del templo insistió en la necesidad de realizar estos cambios.

8.2.5 Modificaciones en la arquitectura

Debido a que este tipo de pinturas están situadas prácticamente en el exterior, es posible que sufran la irradiación directa del sol y que también puedan mojarse cuando se combina una lluvia intensa con el viento. Esta situación depende mucho de la estructura arquitectónica concreta del templo. Existe la posibilidad de realizar algún tipo de modificación o disponer algún elemento móvil de protección que evite la acción de la luz solar y de la lluvia. Sin embargo, todavía no se ha encontrado una solución ideal para solucionar este problema sin perjudicar el aspecto del templo o reducir la funcionalidad de las puertas.

8.2.6 Seguros

En Taiwán, los proyectos de restauración de pinturas tradicionales suelen tener un periodo de garantía de 1 a 3 años, en especial cuando se trata de proyectos financiados por las administraciones públicas. No se puede establecer una garantía con un plazo mayor ya que resulta muy difícil evitar el deterioro de estas pinturas dadas sus condiciones de conservación y uso. Aunque el proceso de restauración se haya realizado de forma impecable, es imposible garantizar que la obra sobreviva al uso intensivo de las puertas, a la acumulación de hollín y a las condiciones ambientales.

Otra posibilidad es implantar un seguro que permita afrontar económicamente

cualquier problema que pueda surgir en la conservación. Esta es una posibilidad que puede asumirse para aquellos templos catalogados y protegidos en el marco de la legislación nacional. En el resto de templos, tal como ya se ha señalado en varias ocasiones a lo largo de esta tesis, la toma de decisiones queda en manos de los responsables del propio templo.

Obviamente las garantías y los seguros no son actuaciones de "conservación preventiva" pero sí pueden contribuir a una cierta planificación para dotar económicamente cualquier acción que sea necesaria en un momento determinado para la salvaguardia de una obra (o de todo el templo). Muchos problemas no se solucionan de forma adecuada, simplemente por la falta de dinero, debido a que realizar unas nuevas pinturas suele ser más barato que restaurar las antiguas.

8.3 Pinturas de los dioses como arte efímero

En los anteriores apartados se han mostrado diferentes soluciones llevadas a cabo (o que podrían llevarse a cabo) para mejorar la conservación de las pinturas en las puertas de los templos tradicionales taiwaneses.

En este apartado se va a considerar un enfoque diferente al del apartado anterior: la idea de aceptar las pinturas de los dioses como un arte efímero. Esta idea ya ha surgido varias veces a lo largo de la tesis, en relación a los criterios tradicionales en Taiwán que aceptan que las pinturas (igual que cualquier otra construcción humana) posee un periodo de vida limitado. El arte efímero se puede definir como "[...] el resultado de una serie de técnicas que, más que fabricar objetos, genera producciones; su valor, como obra, reside precisamente en ser consumido, literalmente, en una experiencia comunicativa que agota la obra".³⁹³

Aunque el concepto de arte efímero pueda parecer contemporáneo, de hecho está relacionado con las manifestaciones creativas más tradicionales en todo

³⁹³ Fernández Arenas, José et al. (1988). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Editorial Anthropos., p. 34.

tipo de culturas.

En muchas culturas, el uso que se le da a los objetos que nosotros definimos como su arte, no tiene nada que ver con el que se les da en las nuestras, y una de las formas de uso frecuentes que se observan es la de hacerlos desaparecer: existen aborígenes que, tras pintar laboriosamente las cortezas de los árboles, las sepultan; esquimales que tallan delicadamente colmillos que luego tiran; indios, como los navajos, que confeccionan pinturas con arena y otros elementos para, una vez finalizada la ceremonia mágica en la que intervienen, ser destruidas [...].³⁹⁴

Muchas manifestaciones creativas no han sido creadas para perdurar sino para cumplir una función ritual específica, en un contexto determinado y durante un periodo de tiempo limitado. Las pinturas de los dioses en las puertas se pintan para proteger los templos, son guardianes que "viven" en las puertas. Las imágenes no son consideradas como una representaciones sino como los "cuerpos temporales" para que las deidades estén presentes y puedan favorecer al templo y a los creyentes. Cuando estos "cuerpos" se deterioren, significa que hay que cambiarlos por un cuerpo nuevo para que la deidad vuelva a estar presente en toda su fuerza. Esta continua "regeneración" permite mantener activo el poder de la deidad y, a la vez, es una muestra de la devoción de los feligreses, de preocupación hacia el decoro del templo y hacia la fortaleza de sus deidades.

Por estas razones, las pinturas de los dioses en las puertas se pueden considerar como un arte efímero. Sin embargo, a partir de estas reflexiones surge una cuestión inevitable: ¿esta idea implica la ausencia de una política de conservación de las pinturas? La respuesta es *no*.

³⁹⁴ *Ibid.*

Obviamente, considerar las pinturas de las puertas como creaciones efímeras no implica que no se intente alargar su vida todo lo posible. Al mismo tiempo, significa aceptar algo que a los restauradores nos cuesta aceptar: la posibilidad del *fin* de la obra, de que llegue al final de su *ciclo vital*.

La teoría contemporánea de la conservación³⁹⁵ plantea, entre otras importantes cuestiones, que la conservación-restauración debe ser negociada entre los actores implicados en el *uso* de un determinado patrimonio. No se pueden establecer criterios generales apoyados sólo por conceptos *científico-museísticos*.

Por otra parte (y esto refuerza la complejidad de la situación) también es posible plantear la conservación y restauración de pinturas en las puertas con métodos y criterios avalados por las instituciones internacionales, cuando se trata de obras especialmente valiosas, tal como sucede con las realizadas por Cai Cao-Ru. En algunos casos se puede plantear su exhibición, cuando ya ha finalizado su servicio al templo, y pasan a ser objetos con un carácter de reliquias histórico-artísticas.

Esta es la compleja situación actual, entre lo sagrado y lo profano, lo tradicional y lo contemporáneo, la destrucción y la preservación, lo artesanal y lo artístico, lo intuitivo y lo científico.

³⁹⁵ Muñoz Viñas, Salvador (2004). *Op. cit.*

9. CONCLUSIONES

El problema de la conservación de las pinturas realizadas en las puertas de los templos de Taiwán es de gran interés para comprender la dificultad de aplicar los criterios museísticos de conservación a un patrimonio vivo, en uso. La producción de Cai Cao-Ru es de especial importancia en este contexto. Su obra es un buen ejemplo del futuro de este patrimonio taiwanés, entre el museo y la desaparición.

Veamos algunas ideas que se pueden destacar, de entre todo lo planteado en esta tesis doctoral.

9.1 Diferencias en los criterios de restauración

Actualmente, en el campo de la conservación y la restauración del patrimonio cultural de Taiwán existen diferentes puntos de vista, por lo menos en cuanto a lo que concierne al patrimonio que se encuentra fuera de los museos.

Los criterios seguidos durante los proyectos de restauración y el resultado final dependen totalmente de las personas (conservadores-restauradores o no) que realicen las intervenciones y de los comités que gestionan los templos. En algunos proyectos se siguen las maneras tradicionales, que pueden consistir desde un repinte parcial hasta la creación de una nueva obra sobre la anterior o la realización de una copia más o menos afortunada.

Otros proyectos (los menos) siguen los criterios avalados por los organismos internacionales. Estos criterios son de aplicación más habitual en los proyectos que se realizan en el patrimonio protegido por la legislación taiwanesa. Sin embargo, incluso en estos casos, no siempre existen unas directrices muy claras.

El templo Sanguan (Penghu) (澎湖三官殿) fue reconstruido en 1997: se donaron todos los objetos desmontados al gobierno local y fueron conservados. Sin embargo, en otros templos no se promueve la conservación de las obras.

Incluso existen casos en lo que se ha llegado a prohibir la visita de conservadores-restauradores o de especialistas en patrimonio.

En los últimos años, se están comenzando a debatir estas cuestiones en Taiwán, aunque queda todavía mucho por hacer. Es necesario mucho más debate entre todas las partes implicadas en la conservación del patrimonio. También es imprescindible una normativa clara para determinar los criterios y reducir los conflictos que suelen darse entre posturas enfrentadas, las tradicionales y las orientadas hacia una intervención de carácter más científico.

9.2 Materiales y técnicas tradicionales: cuestiones pendientes

Los pintores tradicionales y los maestros policromadores enseñan las técnicas tradicionales y los materiales utilizados a sus aprendices de forma oral y a través de la práctica. Pocas veces se documentan. Debido a los cambios de los materiales, hoy en día se utilizan más los productos comerciales. Todo esto ha provocado que las técnicas tradicionales se hayan ido perdiendo.

Además existe un grave problema en cuanto a la denominación de los materiales empleados. Es muy frecuente que ni los propios pintores conozcan bien los materiales que adquieren.

Todo ello actúa en detrimento de la calidad material de las obras realizadas. Sin embargo, diversos investigadores están realizando un gran esfuerzo en dos direcciones. Por una parte, reconstruir las técnicas tradicionales, gracias a la información aportada por los maestros que todavía preservan ese conocimiento y también al análisis de obras (esto más difícil debido a las pocas que se conservan que sean antiguas). Por otra parte, también se trata de conocer los materiales que usan los pintores actuales, para determinar las mejores técnicas para su conservación y restauración.

Desde el campo de la conservación-restauración se pueden aportar recomendaciones para intentar, en la medida de lo posible y sin que suponga un

aumento de los costes, que los pintores empleen técnicas que mejoren algo la estabilidad de las pinturas.

9.3 Los límites de la conservación

Las pinturas en las puertas de los templos taiwaneses tienen una "vida" limitada, determinada por las condiciones ambientales, por el uso cotidiano y los actos rituales y, en ocasiones, por los desastres naturales.

Todo ello implica un rápido deterioro de las composiciones pictóricas. Además, la creencia de que las pinturas son, de alguna forma, seres vivos, que nacen y mueren, y que deben volver a mostrarse, a encarnarse, en una obra pictórica nueva a través de la que demostrar todo su poder, influye en el poco interés hacia una conservación a largo plazo. Dadas las circunstancias, la renovación resulta la opción más lógica.

La renovación de las pinturas suele ser además la opción más barata. Hay que tener en cuenta que conservar las puertas con sus composiciones y sustituirlas por otras, supone también construir unas nuevas, además de las nuevas pinturas (y la restauración de las antiguas), lo que encarece notablemente todo el proyecto.

De este modo se juntan factores económicos y religiosos, en unas circunstancias que favorecen muy poco el concepto de conservación preventiva. Esta es una realidad que se tiene que asumir. Aquí posiblemente no tenga sentido plantear una protección absoluta de todas las pinturas en las puertas de los templos. El gran número de templos y de obras pictóricas, las creencias tradicionales y las condiciones de uso hacen inviable este tipo de política.

9.4 La conservación de las obras de Cai Cao-Ru

La conservación de las pinturas de Cai Cao-Ru es un buen ejemplo de todos los problemas estudiados en esta tesis. La importancia de sus obras radica en que son el producto de un pintor que ha seguido la tradición pero que, a la vez,

poseía una formación profesional y un alto nivel técnico y artístico. Se trata también de un pintor muy reconocido, que todavía goza de un alto prestigio en Taiwán.

Las pinturas de Cai Cao-Ru presentadas en esta tesis han sido restauradas, siguiendo los criterios habituales en la conservación-restauración de obras de arte, pero muchas de las composiciones de este pintor han sido completamente cubiertas por nuevas pinturas o posiblemente destruidas.

El estudio de las pinturas de Cai Cao-Ru ha aportado datos de interés (como el uso de la técnica *fulixian*), aunque se ha visto limitado al no poder analizar los aglutinantes. Sin embargo, se han podido comprobar los problemas derivados de una mala adherencia entre la nueva composición pictórica y los estratos subyacentes. Este estudio también ha permitido comprobar la existencia de, por lo menos, una restauración anterior, realizada de forma muy burda, posiblemente como una "consolidación" de urgencia. Por lo demás, estas prácticas son bastante habituales y, aunque realizadas con buenas intenciones, hacen más difíciles los procesos de restauración.

Tal como se ha comentado, posiblemente no se puede plantear una política en la que se pretenda la conservación de todas pinturas realizadas en las puertas de los templos, ni siquiera de todas las realizadas por Cai Cao-Ru. Lo que sí es posible, importante y urgente es documentar las obras que se ejecutan. Por lo menos para que exista constancia de su realización. También sería de gran utilidad documentar los materiales usados por los pintores y la evolución de las obras, además de qué solución se adopta cuando la pintura llega al final de su "ciclo vital". Uno de los problemas encontrados en esta investigación ha sido la falta total de documentación acerca del paradero de algunas pinturas de Cai Cao-Ru. Se desconoce si han sido destruidas, repintadas o si se conservan todavía en algún nuevo emplazamiento.

Disponer de toda esta información permitiría un mejor asesoramiento a los pintores y también poder tomar decisiones acerca de la conservación o no de

pinturas que han perdido su utilidad en un templo. A partir de este momento, se podría decidir si existe interés en que pasen a formar parte de alguna colección. Se trata de pequeñas actuaciones que pueden ayudar a disponer de más datos, tomar mejores decisiones y, si no es posible la pervivencia física de la pintura, por lo menos preservar su memoria.

Estas composiciones pictóricas pueden considerarse hasta cierto punto como arte efímero. Al retirarlas de su función, para preservarlas, dejan de ser obras vivas, para pasar a ser objetos de museo o de colección. Ya que en términos de patrimonio cultural se denomina obra *viva* aquella que se encuentra en el sitio para el que se creó y sigue presente en los rituales, en la conciencia de la comunidad para la que fue creada.

BIBLIOGRAFÍA

Barceloux, Donald G. (2008). *Medical Toxicology of Natural Substances: Foods, Fungi, Medicinal Herbs, Plants, and Venomous Animals*. Hoboken (NJ): John Wiley & Sons. ISBN: 9780471727613.

Boyuan. (1988). *Historia de la Técnica de Antigua Arquitectura en China 中國古代建築技術史*. Taipei: Boyuan International Book Publishing Co.. ISBN13: 9786668534163.

Byrne, Denis (2014). *Counterheritage. Critical perspectives on heritage conservation in Asia*. Nueva York: Routledge.

Cabrera Orti, M^a. Angustias (1994). *Los métodos de análisis físico-químicos y la historia del arte*. Granada: Universidad de Granada. ISBN: 8433819488.

Cai, Fei-Wen 蔡斐文 (2014). *Investigación de los procesos de la preparación e imprimación en las pinturas tradicionales 傳統彩繪地仗層施作調查實錄*. Taichung: Oficina de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura. ISBN: 9789860421897.

Cai, Xiang-Hui 蔡相輝 (2006). *Estudio acerca de las creencias en Matsu 媽祖信仰研究*. Taipei: Showwe Information Co. Ltd.. ISBN: 9866909085.

Cai, Ya-Hui 蔡雅蕙 (2012). *Pinturas elegantes: tras las pinturas de la familia Qiu de Hakka, investigando los orígenes de las pinturas tradicionales de Taiwán durante el período colonial japonés. 彩藝風華:以客籍邱式彩繪家族為主, 探討日治時期臺灣傳統彩繪之源流*. Hsinchu: Oficina Cultural de Hsinchu. ISBN:

9789860312782.

Calvo, A. (2003). *Conservación y Restauración: Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal. ISBN: 8476281943.

Chen, Ching-Hsiu 陳靜修 (2005). *Manufacture of the Enamel Coatings for Taiwan Traditional Architecture* 台灣傳統建築彩繪塗料之研製. Tesina de master. Taichung: Universidad Chung Hsing.

Chen, Li-Fen 陳儷分 (2004). *The Research on System of Conservation Treatment for Paintings on Traditional Buildings in Taiwan* 臺灣傳統建築彩畫修復制度之研究. Tesina de master. Taoyuan: Universidad Cristiana Chung Yuan.

Chen, Liang-Pei 陳良沛 (2002). *The wall paintings in Taiwan temples: it's conservation and cultural dimensions* 台灣寺廟彩畫的維護及其文化向度之研究. Tesina de master. Chiayi: Nanhua University.

Chen, Zheng-Mao 陳正茂 y Chen, Shan-Pei 陳善珮 (2014). *Cultura y Turismo: los bienes culturales de Taiwán* 文化觀光: 臺灣文化資產. Taiwan: Wunan. ISBN: 9789571174341.

Chiou, Bo-Shun 邱博舜 (2001). "La autenticidad y las diferencias culturales" en *2011 Congreso de la preservación de los bienes culturales de Taiwán: la búsqueda de la autenticidad de los bienes culturales 2001* 臺灣文化資產保存研究年會: 追求文化資產的真實性. Tainan: Oficina Preparatoria del Instituto de Conservación e Investigación del Patrimonio Cultural, pp. 21-24.

Clart, Philip y Jones, Charles B. (eds.) (2003). *Religion in modern Taiwan: tradi-*

tion and innovation in a changing society. Honolulu: University of Hawai'i Press. ISBN 0824825640.

Côté, Michel (2003). "De la obra maestra al objeto: sacralización y desacralización en el museo". *Museum Internacional (Lo sagrado en un mundo interconectado)* 218, pp. 37-42. <<http://portal.unesco.org/culture/en/files/18644/10842800785museum218.pdf/museum218.pdf>> [Consulta: 14 de junio de 2015]

Eastaugh, N. *et al.* (2008). *Pigment Compendium*. Amsterdam: Butterworth-Heinemann.

Centro de Conservación y Restauración del Patrimonio de Xian (China) 西安文物保護修復中心 (2008). "Métodos y prácticas de preservación de la madera pintada en los edificios antiguos: conflicto y combinación de los métodos tradicionales y modernos de conservación y restauración 古建築木構件彩繪保護修復的方法和實踐:傳統與現代保護修復方法的衝突和結合" en *Conferencia sobre la Preservación de las Pinturas de las Construcciones en madera en el este de Asia*. 14 de marzo de 2008. Changhua (Taiwán).

Fernández Arenas, José *et al.* (1988). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Editorial Anthropos. ISBN: 8476580789.

Ferrazza, L. y Juanes Barber, D. (2014), *Informe preliminar: análisis de la pintura sobre tabla de dos puertas orientales* (Nº de registro: 233/2014). Subdirección de Conservación, Restauración e Investigación IVC+R de CulturArts Generalitat Valenciana (no publicado).

Feuchtwang, Stephan (1999). *La metáfora imperial, Religión popular en China*. Barcelona: Edicions Bellaterra. ISBN: 8472901254.

Gómez, M^a Luisa (1998, 2008). *La restauración: Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid: Ediciones Cátedra. ISBN: 9788437616377.

Graduate Institute of Conservation of Cultural Relics and Museology of Tainan National University of the Arts (2012). *Informe final e informe del proyecto de la restauración de la Residencia Oficial Gongbao* 宮保第結案報告暨修復工作報告書, (no publicado).

Hong, Ying-Sheng 洪英聖 y Hong, Min-Lin 洪敏麟 (1992). *El origen de las costumbres de Taiwán* 臺灣風俗探源. Taipei: Servicios de Información del Gobierno de Taiwán. ISBN: 9570009268.

Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (1996). *Los pintores tradicionales de Tainan* 府城民間傳統畫師: 專輯. Tainan: Gobierno de Tainan. ISBN:9789570079258.

Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2011). *Exuberantes Pinturas. Pan Li Shui* 豐美·彩繪·潘麗水. Taipei: Consejo para los Asuntos Culturales, Yuan Ejecutivo. ISBN: 9789860312782.

Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 y Guo, Mei-Fang 郭美芳 (2008). *Feng Ru Yi Wei: Las creaciones de la familia Chen Yu-Feng, la familia de los pintores en Tainan* 峰如彝偉: 丹青傳承, 府城彩繪世家, 陳玉峰家族作品集. Tainan: Centro Municipal de Cultura de Tainan. ISBN: 9789860163155.

Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (s.f.). "El Arte de las Pinturas Tradicionales de Taiwán 台灣傳統彩繪藝術" en *Conferencia de Pinturas Tradicionales* 傳統彩繪講座. Tainan. Disponible en <<http://www.tnssh.tn.edu.tw/warehouse/%7B2445CECC-49B3-4AAE-9F6E-147DAD2F9305%7D/%E6%96%87%E8%B3%87%E8>

%99%95%E5%82%B3%E7%B5%B1%E5%BD%A9%E7%B9%AA%E8%AC%9
B%E5%BA%A7.pdf> [Consulta: 4 de junio de 2015]

Hua, Song-Cun 花松村 (1999). *Registros locales en Taiwán 臺灣鄉土續誌*.
Taipei: Editorial Zhongyi.

Huang, Tseng-Chieng (1994). *Flora of Taiwan 2nd edition vol. 1 台灣植物誌 第
二版 第一卷*. Taipei: Editorial Committee of the Flora of Taiwan, Second Edition.
ISBN: 9579019525.

Hwang, I-Ming 黃義明 (2003). *The research of colorful painting art of Tsao-Lu
Tsai 蔡草如彩繪藝術之研究*. Tesina de master. Tainan: Universidad de Tainan.

International Council on Monuments and Sites (ICOMOS). *The Nara document
on authenticity (1994)*. <<http://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf>> [Consulta:
11 de junio de 2015]

Jiang, Guang-Quan 蒋广全 y Ma, Bing-Jian 马炳坚 (2005). *La Técnica de las
Pinturas de los Edificios Oficiales de la dinastía Qing de China 中国清代官式建
筑彩画技术*. Beijing: China Architecture & Building Press. ISBN:
9787112074167.

Jordan, D.K. (1999). *Gods, Ghosts, & Ancestors: Folk Religion in a Taiwanese
Village*. San Diego CA: Department of Anthropology, UCSD.
<<http://pages.ucsd.edu/~dkjordan/scriptorium/gga/ggamain.html>> [Consulta: 19
de 06 de 2015]

Jordan, D.K. y Overmye, D.L. (1986). *The Flying Phoenix: aspects of Chinese
sectarianism in Taiwan*. New Jersey: Princeton University Press. ISBN:

069107304X.

Kang, Nuo-Xi 康銘錫 (2013). *Catálogo de las pinturas de los Dioses en las puertas de Taiwán* 台灣門神圖錄. Taipei: Owl Publishing House. ISBN: 9789862620595.

Kang, Shao-Rong 康紹榮 (2010). *Historia de las pinturas de los templos en Tainan* 南瀛寺廟彩繪故事誌. Tainan: Departamento de Asuntos Culturales del Gobierno de Tainan. ISBN: 9789860235845.

Khandekar, Narayan (2003). "Preparation of cross-sections from easel paintings" en *Reviews in Conservation*, 4, pp. 52-64

Kikuwo Nagayama 永山規矩雄 (1932). *La selección de los materiales de construcción en Taiwan*. 臺灣に於ける建築用材の選定：島内材と島外材との材質比較. Taiwan: Central Research Institute of Taiwan.

Li, Hui-Yin 李慧音 (2012). "Las causas, investigación y los casos de ataques de los xilófagos en las estructuras de las construcciones antiguas 古蹟建築木構材的蟲蟻危害原因、調查及案例分析" en *Conferencia de Prevención y cura de la degradación biológica en las construcciones históricas y los monumentos* 古蹟歷史建築木構造生物劣化與蟲蟻防治教育研習講座. Taipei. Disponible en <<http://www.cwcb-wqac.org.tw/db/upload/webdata3/14161010913-14--Taipei.pdf>> [Consulta: 9 de julio de 2015]

Li, Hui-Yun 李會雲 (2009). "Study on the Function of One of Plaster's Materials - Tung Oil Stewing While Adding Tu Zi and Zhang Dan - in Ancient Architecture 古建彩繪地仗用桐油熬製時添加土籽和樟丹的作用研究" en *Journal of Cultural Property Conservation* 文化資產保存學刊, No.9, p. 37-44.

Li, Jih-Shang 李志上 (2009). *The study of deteriorated conditions of polychrome wooden objects in the religion buildings in Taiwan – The case study of 1st, 2nd, 3rd grade national historical buildings in Tainan city*. 台灣廟宇建築木構彩繪劣化狀況調查研究---以台南市一、二、三級古蹟為例. Tesina de master. Tainan: Universidad de Arte de Tainan.

Li, Li-Fang 李麗芳 (2004). "Estudio del ejemplo: La Conservación y Restauración de las Pinturas del Edificio del Monumento III- El Templo de Xingji en Tainan 台南市三級古蹟興濟宮建築彩繪保存修復研究案例介紹" en *Congreso de Conservación y Restauración de las Pinturas de los Edificios 2004 年建築彩繪保存修復研習*. Tainan. (12- 26 de diciembre de 2004), p. 172.

Li, Li-Fang 李麗芳, Zheng, Ming-Shui 鄭明水, y Cai, Yu-Lin 蔡育林 (2008). "El estado actual de la conservación y preservación de las pinturas de los templos y las arquitecturas taiwaneses 台灣寺廟建築彩繪保存維護現況" en *Congreso de conservación y preservación de las pinturas sobre madera de las arquitecturas en el este de Asia 東亞木構建築彩繪保存維護研討會* (14 de marzo de 2008). Tainan.

Li, Qian-Lang 李乾朗 y Li, Yi-Xing 李奕興 (1993). *El estudio de las pinturas de las construcciones tradicionales en Taiwán 台灣傳統建築彩繪之調查研究*. Taipei: Consejo para los Asuntos Culturales, Yuan Ejecutivo. ISBN: 9789578989153.

Li, Qian-Lang 李乾朗 (1993). *La investigación de las pinturas en las arquitecturas tradicionales taiwanesas. Un ejemplo, el pintor tradicional de Tainan Chen Yu-Feng y las pinturas de su sucesores 台灣傳統建築彩繪之調查研究-以台南民間彩繪畫師陳玉峰及其傳人之彩繪作品為對象*. Taipei: Consejo para los Asuntos Culturales, Yuan Ejecutivo. ISBN: 9578989156.

Li, Qian-Lang 李乾朗 (1995). *Historia de la construcción de Taiwán* 台灣建築史. Taipei: Lion Art Ltd.. ISBN : 9579420564.

Li, Qian-Lang 李乾朗 (1996). *Las construcciones tradicionales de Taiwán* 臺灣傳統建築. Taipei: Tunghua Bookstore Ltd.. ISBN: 9789576368417.

Li, Qian-Lang 李乾朗 y Yu, Yi-Ping 俞怡萍 (1999). *Introducción a los monumentos* 古蹟入門. Taipei: Yuan Liou Publishing Co.. ISBN: 9573238381.

Li, Qian-Lang 李乾朗 (2003). *Diccionario gráfico de edificios antiguos de Taiwán* 台灣古建築圖解事典. Taipei: Yuan Liou Publishing Co.. ISBN: 957324957X.

Li, Yi-Xing 李奕興 (2002). *Tainan • Pinturas • Chen Yu-Feng* 府城 • 彩繪 • 陳玉峰. Taipei: Lionart. ISBN: 9574740420.

Li, Yi-Xing 李奕興 (2013). *Buen Dios en Puertas, las pinturas de los Dioses en las puertas en 1821-1970* 門上好神:臺灣早期門神彩繪 1821-1970. Taichung: Oficina del Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura. ISBN: 9789860372205.

Liang, Si-Cheng 梁思成 (1989). *Historia de la Construcción de China* 中國建築史. Taipei: Librería Mingwen, Ltd.. ISBN: 9789579509008.

Liang, Si-Cheng 梁思成 (2001). *Liang Sicheng quan ji, No. 4* 梁思成全集, 第4卷. Beijing: China Architecture & Building Press. ISBN: 9787112044283.

Lin, Bo-Cherng 林栢成 (2005). *The Influence Factors of Traditional Painting Performance* 影響傳統彩繪性能因子之研究. Tesina de master. Chiayi: Universidad Chiayi.

Lin, Chun-Mei 林春美 *et al.* (2009). *El estudio y el proyecto de la restauración de las pinturas del monumento nacional del Templo de Longshan en Lukang* 國定古蹟鹿港龍山寺彩繪調查研究暨修復計畫. Changhua: Oficina de Asuntos Culturales del Gobierno de Changhua. ISBN: 9789860192650.

Lin, Chung-Ju 林仲如 (2004). *Tsai Cao-Ju: Art in the South of Taiwan* 蔡草如: 南瀛藝韻. Taipei: National Museum of History. ISBN: 9570191244.

Ling, He *et al.* (2007). "Analytical characterization of binding medium used in ancient Chinese artworks by pyrolysis–gas chromatography/mass spectrometry" en *Microchemical Journal*, 85, pp. 347-353.

Liu, Cheng-Kao 劉城高 y Huang, Liang-Xiong 黃良雄 (2009). *Historia de Taiwán* 台灣史話. Taiwán: Liu, Cheng-Kao 劉城高 y Huang, Liang-Xiong 黃良雄. ISBN: 9789570833874.

Liu, Tang-Rui 劉棠瑞 (1994). *Dendrología I* 樹木學(上). Taipei: The Commercial Press, Ltd. 臺灣商務印書館. ISBN : 9570509260.

Mazzeo, Rocco *et al.* (2004). "Analytical study of traditional decorative materials and techniques used in Ming Dynasty wooden architecture. The case of the Drum Tower in Xi'an, P.R. of China" en *Journal of Cultural Heritage*, 5, pp. 273-283.

Minucciani, Valeria (ed.) (2013). *Religion and museums. Immaterial and material heritage*. Turín: Umberto Allemandi. ISBN: 9788842222491.

Moles, Arcangelo y Matteini, Mauro (2001). *Ciencia y restauración: método de investigación*. Sevilla: Editorial Nerea. ISBN:8489569533.

Muñoz Viñas, Salvador (2004). *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis. ISBN: 9788497561549.

Museo Nacional de Bellas Arte de Taiwán 國立臺灣美術館 (2009). *Transforming What Is Seen: An Exhibition of Donated Works by Cao-Ju Tsai 應物成像: 蔡草如捐贈作品展*. Taichung: Museo Nacional de Bellas Arte de Taiwán. ISBN: 9789860191578.

Nairn, Rob (2002). *¿Qué es la meditación?: breve introducción al budismo*. Bogotá Colombia: Editorial Norma. ISBN: 9789580471134.

Oficina Preparatoria del Instituto de Preservación e Investigación del Patrimonio Cultural 文化資產保存研究中心籌備處 (2006). *Informe de la Restauración de las Pinturas de los Dioses en las Puertas del Monumento III- El templo de Xingji en Tainan 台南市三級古蹟興濟宮門神彩繪修復報告*. Tainan: Oficina Preparatoria del Instituto de Preservación e Investigación del Patrimonio Cultural. ISBN: 9789860081305.

Oficina Preparatoria del Instituto de Preservación e Investigación del Patrimonio Cultural 文化資產保存研究中心籌備處 (2004). *Congreso de Conservación y Restauración de las Pinturas de los Edificios 2004 年建築彩繪保存修護研習*. Tainan : Oficina Preparatoria del Instituto de Preservación e Investigación del Patrimonio Cultural.

Pan, His 潘璽 (2005). *The Study on the Basement Materials Coated for Architectural paints- the contemporary ones in Taiwan as an Example 建築彩繪地仗層之研究-以台灣當代作法為例*. Tesina de master. Tainan: Universidad Cheng Kung.

Racionero, Luis (2002). *Textos de estética taoísta*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 8420677728.

Ruan, Chang-Rui 阮昌銳 (1990). *La historia de los Dioses de puertas 門神的故事*. Taipei: El centro de arte de Jingling.

Saddhatissa, H.S. (1974). *Introducción al budismo*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 8420615374.

Schönemann Anna *et al.* (2006). "An investigation of the fatty acid composition of new and aged tung oil" en *Studies in Conservation* 51 (2), pp. 99-110. <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/20619434?uid=3737952&uid=2&uid=4&sid=21106483829173>> [Consulta: 16 de abril de 2015]

Shih, Hwei-Mei (2008). *An overview of Cochin Ceramics in Taiwan with an emphasis on the influence of Hong Kun-Fu and his school- 1910s to 1980s*. PhD thesis. Wollongong: Faculty of Creative Arts, University of Wollongong. <<http://ro.uow.edu.au/theses/148/>> [Consulta: 27 de julio de 2015]

Smithsonian (2006). *Sculptures, Paintings, Wall Paintings. Sampling Methods*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Museum Conservation Institute. <<http://www.si.edu/MCI/downloads/reports/MCI-SamplingManual2006.pdf>> [Consulta: 31 de julio de 2015]

Stovel, Herb, Stanley-Price, Nicholas y Killick, Robert (eds.) (2005). *Conservation of Living Religious Heritage*. Rome: ICCROM. ISBN: 9290771895.

Tang, Xiao-Lan 唐曉蘭 (1997). *El arte de las pinturas de los templos taiwaneses 台灣寺廟繪畫藝術*. Hsinchu: Centro de Educación Social de Hsinchu.

Tang, Yi-Fang 談宜芳 (2006). *A Study on Thinking of the Temple Paintings Conservation in Taiwan* 台灣寺廟彩畫維護思維之研究. Tesina de master. Kaohsiung: Universidad Shu Te.

Tung, Ying-Ying y Hsieh. Shou-pin (2010). "Exploring the Approach to the Conservation and Restoration of Taiwan's Traditional Temple Artifacts" en *ICOM Conference on Multidisciplinary Conservation: a Holistic View for Historic Interiors*, Roma, 24 de mayo de 2010.

Vivancos Ramón, María Victoria (2007). *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos. ISBN: 8430946519.

Wang, Mei-Hsueh 王美雪 (2005). *A Study on Color Paintings for Traditional Houses during the Japanese Colonial Period- Cases done by Huang Ai and his Apprentices at Madou, Tainan County* 日治時期傳統民宅彩繪風格研究-以麻豆黃矮師徒為例. Tesina de master. Tainan: Universidad Nacional de Cheng Kung.

Von der Goltz, M. et al. (2012). "Varnishing as part of the conservation treatment of easel paintings" en Hill Stoner, J. y Rushfield, R. (eds.), *Conservation of easel paintings*, Nueva York: Routledge. ISBN: 9780750681995.

Wu, Shing-Hsueh 吳杏雪 (2007). *A study on painting work and restoration of the painting deities on the temple door of Pan Li-Shui- in the case of the Hupi Temple in Yanshui town* 潘麗水門神彩畫施作及修復研究-以鹽水鎮護庇宮為例. Tesina de master. Kaohsiung: Universidad de Shu Te.

Xie, Zong-Rong 謝宗榮 (2002). "Estilo y disposición de los templos de Taiwán 臺灣寺廟建築的風格與格局" en *Tecnología de Taiwán 臺灣工藝*, vol. 12, pp. 67-80.

Xie, Zong-Rong 謝宗榮 (2003). "Continuación y cambio en la cultura de las ceremonias de los templos de Taiwán 台灣廟會文化的持續與變遷" en *Paisaje del humanismo: Ponencias de los Seminarios del Arte Tradicional de Tainan* 南瀛人文景觀: 南瀛傳統藝術研討會論文集. Yilan: National Center for Traditional Arts, pp. 477-526. ISBN: 9570140658.

Xu, Guo-Shi 徐國士 (2003). "Desde el descubrimiento del árbol gigante hasta los cipreses taiwaneses 從巨木的發現談台灣檜木" en *Science Study Monthly* 科學研習月刊, vol. 41, issue 8, pp. 7-11.

Xu, Ming-Fu 徐明福 (1996). *Pintura y Pincel en los templos: Las creaciones del pintor tradicional Pan Li-Shui en Tainan* 丹青廟筆: 府城傳統畫師潘麗水作品集. Tainan: Gobierno de Tainan. ISBN: 9570069422.

Xu, Ming-Fu 徐明福 (2003). "Desde el caso de Tainan: la conservación y la restauración de las pinturas en los templos tradicionales taiwaneses considerados monumentos 由南瀛的案例來談台灣傳統寺廟古蹟彩畫的保存與修復" en *Paisaje del humanismo: Ponencias en el Seminario de Arte Tradicional de Tainan* 南瀛人文景觀: 南瀛傳統藝術研討會論文集. Yilan: National center for traditional arts, pp. 385-407. ISBN: 9570140658.

Xu, Ming-Fu 徐明福 y Hsiao, Chiung-Rui 蕭瓊瑞 (2001). *Yunshan Lishui: el estudio del pintor tradicional de Tainan Pan Li-Shui* 雲山麗水: 府城傳統畫師潘麗水之研究. Yilan: Centro Nacional de Arte Tradicional. ISBN: 9570280689.

Xue, Qin 薛琴 (1997). "Las técnicas de restauración de las pinturas en las construcciones tradicionales 傳統建築彩繪修護技術" en *Seminario del Arte Tradicional 1997, 86 年傳統藝術研討會論文集*. Taipei: Taipei National University of the Arts, Center for Traditional Arts. ISBN: 9789570096002, pp. 129-136.

Yamada, Masumi 山田真澄 (2008). "La restauración de la Sala Dorada del Templo Toshodai-ji del Tesoro Nacional en la Era Heisei: estudio de los colores de la construcción y la intervención de recuperación" en *Conferencia sobre la Preservación de las Pinturas de las Construcciones en madera en el este de Asia*. 14 de marzo de 2008. Changhua (Taiwán).

Yang, Ching Kun (1991). *Religion in Chinese society: a study of contemporary social functions of religion and some of their historical factors*. Berkeley: University of California Press. ISBN: 9780881336214.

Yao, He-Nian 姚鶴年 (2001). *Compilación Gráfica del Bosque Histórico de Taiwán* 台灣森林史料圖文彙編. Taipei: Consejo de Agricultura, Yuan Ejecutivo. ISBN: 9570280492.

Yeh, Pei-Yu 葉培昱 (2004). *The conservation study of colored drawing affected by incense stick in temple* 廟宇彩繪受線香影響之保存研究. Tesina de master. Yunlin: Universidad Yunlin de Ciencia y Tecnología.

Ying, Kuang-Chin 應廣勤 (2006). *Conservation of Door-god Painting for the Chin Shu-bao and Yu-Chih Kung by the Lees Collection* 李氏收藏「秦叔寶與尉遲恭」彩繪門神之修護. Tesina de master. Tainan: Universidad de Arte de Tainan.

Zhou, Bo-Cheng 周伯丞, Wang, Yan-Zhi 王彥智, y Wu, Pei-Hui 吳培暉 (2006). "The Analysis of the Lighting Influence on the Colored Drawing in a Traditional Architecture 傳統建築受光照後彩畫影響評估" en *Presentación de las Investigaciones de Arquitectura del Instituto de Arquitectura - Actas de las tesis publicadas* 建築學會第十七屆第二次建築研究成果-發表會論文集. Taipei. Disponible en <http://www.pws.stu.edu.tw/paul/B_Conference/B110.pdf> [Consulta: 9 abril de 2015]

BIBLIOGRAFÍA: VÍDEOS

"El conservador de las técnicas de las pinturas tradicionales: Huang You-Qian 黃友謙_傳統彩繪技術保存者". *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=IBNzmkpODM>> [Consulta: 12 de abril de 2015]

"El pintor Su, Tian-Fu realiza las pinturas de los dioses en las puertas del templo de Hai'an— el proceso de dibujar las líneas con tinta china 蘇天福畫師海安宮門神彩繪—開衣摺大墨線". *Videolike* <http://videolike.org/view/yt=_AD,cz;n%7Clz> [Consulta: 12 de abril de 2015]

"El pintor Su, Tian-Fu (Maestro Shun-Fu) realiza las pinturas de los dioses en las puertas del templo de Hai'an— el proceso de pintar la barba 1 蘇天福(順福司)海安宮門神畫鬚打底(一)". *Videolike* <<http://videolike.org/view/yt=3HvkqcpXlfN>> [Consulta: 12 de abril de 2015]

f887452 (2010). "La disposición del dios y el incensario del templo de Pudu en Beidou 北斗普度公壇入火安座~開廟門". *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=Uynog53VuHE>> [Consulta: 17 de mayo de 2015]

"La restauración de las pinturas murales del monumento "Templo de la Diosa Nüwa": aparecen referencias a "prostituta" en el templo 古蹟壁畫整修, 女媧廟寫成女娼廟 ". *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=j0bz5-HHyqM>> [Consulta: 22 de abril de 2015]

"Pintar los pinturas de los dioses en las puertas -1 門神彩繪 -1". *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=lOkQpjZUzzg>> [Consulta: 12 de abril de 2015]

"Pintar los pinturas de los dioses en las puertas 彩繪門神". *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?t=167&v=qutV4cxBUMA>> [Consulta: 12 de abril de 2015]

"Tu Di Gong se va y le repintan la cara 土地公即將退神要去粉面囉". *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=AZ0DAoomWA>> [Consulta: 8 de junio de 2015]

Wirstyeen (2011). "El templo de Daitian en Yuanzhonggang al lado de Yanpu de Xinyuan de Pingdong- partida y cierre de las puertas del templo 援中港代天府往屏東新園鄉鹽埔子海邊進香-出發封廟門". <<https://www.youtube.com/watch?v=56deGz-5mG8>> [Consulta: 17 de mayo de 2015]

Wirstyeen (2013). "La peregrinación de la litera Guanshengwupeng del templo de Xiuwu en Ziguan a Nankunshen- partida y cierre de las puertas del templo 梓官修悟堂觀聖五鵬往南鯤鯓進香 - 出發觀轎封廟門". *Youtube* <https://www.youtube.com/watch?v=m_Bx_AvsJ68> [Consulta: 17 de mayo de 2015]

Yuan, Wan-Qi 袁萬七 (2012). "El templo de Peitian en Putz- Cerrar las puertas del templo 朴子配天宮-封廟門". *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=TZ3zEL-NrOI>> [Consulta: 17 de mayo de 2015]

BIBLIOGRAFÍA: SITIOS WEB

A-Xiang 阿祥 (2006). "Decidir el contratista tras tirar Jiaobei 擲筊決標" [fotografía, color], en *flickr*. <<http://www.flickr.com/photos/39751751@N00/165981465/>> [Consulta: 31 de agosto de 2010]

A-Zhong 阿中 (2013). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Pixnet*. <<http://yawjong.pixnet.net/blog/post/38358335>> [Consulta: 12 de abril de 2015]

Alan (2010). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Xuite*. <[http://blog.xuite.net/alansw640520/twblog/133784780-%E5%A4%A7%E8%A7%80%E9%9F%B3%E4%BA%AD%26%E8%88%88%E6%BF%9F%E5%AE%AE\(%E9%A0%82%E5%A4%A7%E9%81%93\)](http://blog.xuite.net/alansw640520/twblog/133784780-%E5%A4%A7%E8%A7%80%E9%9F%B3%E4%BA%AD%26%E8%88%88%E6%BF%9F%E5%AE%A E(%E9%A0%82%E5%A4%A7%E9%81%93))> [Consulta: 8 de abril de 2015]

Architecture and Building Research Institute, Ministry of The Interior de Taiwán. <<http://www.abri.gov.tw/>> [Consulta: 1 de junio de 2015]

atalanta (2008). "Las pinturas de los dioses en las puertas del templo de Baotian- obra póstuma del tesoro nacional del maestro Cai Cao-Ru 保天宮彩繪門神 國寶藝師蔡草如遺作" en *Pixnet*, 24 de mayo. <<http://atalanta.pixnet.net/blog/post/17966329>> [Consulta: 8 de junio de 2015]

Beiyananfei 北雁南飛 (2013). "Se cree que las actuales son peores que las antiguas - La restauración de las pinturas murales del monumento del templo de Dragon y Fenix de Kinmen 嘆今不如古－新修金門縣定古蹟龍鳳宮壁畫" [fotografía, color], en *Pixnet*. <<http://papilio0204.pixnet.net/blog/post/49627318>> [Consulta: 26 de abril de 2015]

Bureau of Cultural Heritage, Ministry of Culture of Taiwán. <<http://www.boch.gov>>

tw/boch/> [Consulta: 1 de junio de 2015]

Cai Guo-Wei 蔡國偉 (2009). "Cai Cao-Ru pintaba templos, pintaba la vida 蔡草如 彩繪寺廟彩繪人生" [fotografía, color], en *NEW EPOCH WEEKLY*. <<http://www.epochweekly.com/b5/132/6645.htm>> [Consulta: 16 de abril de 2015]

Cai, Qing-He 蔡清河 y Chen, Shu-Jiao 陳淑嬌 (2007). "1975 Dioses Qin Shu-Bao y Yu-Chi Gong del templo de Sanguandadi 三官大帝廟門神 1975年秦叔寶尉遲恭" [fotografía, color], en *Pixnet*. <<http://c2953697.pixnet.net/blog/60>> [Consulta: 12 de abril de 2015]

Cai, Wen-Ju 蔡文居 (2008). "(Sur) La reconstrucción del templo de Zhenmen en Luermen de Tainan, recuperada la construcción del estilo de la dinastía Ming (南部) 南市鹿耳門鎮門宮重建 重現明式建築" en *Liberty Times Net*, 19 de abril. <<http://news.ltn.com.tw/news/local/paper/205075>> [Consulta: 1 de junio de 2015]

Catalogo 2014 de CTS. <http://www.ctseurope.com/es/pdf/Catalogo_2014.pdf> [Consulta: 31 de mayo de 2015]

Central Weather Bureau de Taiwán. <<http://www.cwb.gov.tw/>> [Consulta: 31 de mayo de 2015]

Chang, Jin-Rong 張晉榮 (2012). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Blogger*. <<http://dragonying.blogspot.com/2012/02/1920.html>> [Consulta: 12 de abril de 2015]

Chang, Peter (2009). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Pixnet*. <<http://peterchang0346.pixnet.net/blog/post/49518941-%E4%BA%9B%E8%A8>>

%B1%E6%B3%9B%E9%BB%83%E7%9A%84%E7%8D%85%E5%9F%8E%E5%8D%B0%E8%B1%A1> [Consulta: 16 de abril de 2015]

Chen, Jian-Zhi 陳建志 (s.f.). "*Chamaecyparis obtusa* Sieb. & Zucc. var. *Formosana* (Hayata) Rehder" [fotografía, color], en *Endemic Species Research Institute* 特有生物研究保育中心. <<http://plant.tesri.gov.tw/plant100/WebPlantDetail.aspx?tno=210003031>> [Consulta: 1 de agosto de 2015]

Cheng, J. (2008). "Tirar Jiaobei 擲筊" [fotografía, color], en *flickr*. <<http://www.flickr.com/photos/jasminlady/2191839678/>> [Consulta: 31 de agosto de 2010]

Comentario de los Árboles de Taiwán 臺灣樹木解說 (1997). "*Cunninghamia lanceolata* (Lamb.) Hook" [fotografía, color], en *Consejo de Agricultura, Yuan Ejecutivo*, p.30. <<http://subject.forest.gov.tw/species/twtrees/book1/index-1.htm>> [Consulta: 1 de agosto de 2015]

csjdr0512 (2012). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Nipic*. <<http://www.nipic.com/show/5598173.html>> [Consulta: 16 de abril de 2015]

Cultural Heritage Administration of Korea. <<http://english.cha.go.kr/english/new/index.action>> [Consulta: 12 de junio de 2015]

Dan Xuan 丹瑄 (2013). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Pixnet*. <<http://dorisdeng.pixnet.net/album/photo/188456768>> [Consulta: 16 de abril de 2015]

Digital Taiwan - Culture & Nature. "El templo de Wufei 五妃廟" [fotografía, color] en *Digital Taiwan - Culture & Nature*. <<http://digitalarchives.tw/Exhibition/1241/>>

1.html> [Consulta: 21 de abril de 2015]

Yuan Ejecutivo (2014). *The Republic of China Yearbook 2014*. Taipei.
<<http://www.ey.gov.tw/en/cp.aspx?n=8EA32D980B60A428>> [Consulta: 19 de 06 de 2015]

Familia de Xiaobao 小寶一家子 (2013). "*Iron Man*" [fotografía, color], en *Pixnet*.
<<http://bkkfan.pixnet.net/blog/post/28649165>> [Consulta: 8 de abril de 2015]

Familia de Xiaobao 小寶一家子 (2013). "[Longqi] *Aparecen Transformers@ El Templo de Wenheng* [台南龍崎] 鋼鐵人現蹤@文衡殿" en *Pixnet*, 30 de julio.
<<http://bkkfan.pixnet.net/blog/post/28649165>> [Consulta: 1 de junio de 2015]

fm4715/魯獅 (2011). "El templo de Chiaying en Budai 布袋嘉應廟" [fotografía, color], en *Flickrriver*. <http://ec2-54-243-84-244.compute-1.amazonaws.com/photos/lu_s/6288196753/> [Consulta: 1 de agosto de 2015]

Flora (2004). "Las luces de la suerte del templo de Tianhou en Lukang (Taiwán) 台灣鹿港天后宮的 光明燈 " [fotografía, color], en *Wikipedia*.
<<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%85%89%E6%98%8E%E7%87%88#/media/File:Lugang-matzu-temple-taiwan.jpg>> [Consulta: 12 de mayo de 2015]

Gamblin Conservation Colors <<http://www.conservationcolors.com/>> [Consulta: 31 de mayo de 2015]

Guangyang Pintura 光揚油漆 (s.f.). "*Color in oil de Rainbow 虹牌原色漆*" [fotografía, color] en *Pintura Guangyang 光揚油漆*. <<http://www.xn--54q956bxog Inc.tw/product-detail-181653.html>> [Consulta: 28 de mayo de 2015]

Hong, Jeng-Huang 洪政煌 (2008). "Procesos de pintar y dorar del dragón de la Sala 殿龍按金彩繪流程" en *Pixnet*, 11 de noviembre. <<http://jenghuang.pixnet.net/blog/post/21981662>> [Consulta: 3 de agosto de 2015]

Hong, Jeng-Huang 洪政煌 (2009). "Proceso de pintar los dioses de las puertas en el templo Shengmu 聖母宮門神彩繪" en *Pixnet*, 15 de marzo. <<http://jenghuang.pixnet.net/blog/post/22819259>> [Consulta: 3 de agosto de 2015]

Hong, Jeng-Huang 洪政煌 (2009). "Fulixian 瀝浮線" en *Pixnet*, 17 de diciembre. <<http://jenghuang.pixnet.net/blog/post/11985289>> [Consulta: 3 de agosto de 2015]

Huangpu Ren 黃浦人 (2009). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *artron*. <<http://blog.artron.net/space-76335-do-blog-id-285747.html>> [Consulta: 16 de abril de 2015]

Ixiolini (2010). "Pinturas en las puertas de Cunxinshan Tang en Shantou 汕頭存心善堂" [fotografía, color], en *Wikimedia Commons*. <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/%E5%AD%98%E5%BF%83%E5%96%84%E5%A0%82%E9%97%A8%E7%A5%9E1.jpg>> [Consulta: 16 de abril de 2015]

Ke, Kun-Yo 柯坤佑 (2001). "El templo de Tianhou en Qishan 旗山天后宮" [fotografía, color], en *Qishanqi 旗山奇*. <http://www.chi-san-chi.com.tw/8archi/text/god_wife/> [Consulta: 10 de octubre de 2014]

KSNEWS. *Janfusun y el templo de Chaotian en Beigang...etc. más de diez millones de visitante 劍湖山及北港朝天宮等都逾千萬人*. <http://www.ksnews.com.tw/newsdetail.php?n_id=0000724152&level2_id=101> [Consulta: 1 de junio]

de 2015]

Law & Regulations Database of The Republic of China (Taiwán).
<<http://law.moj.gov.tw/>> [Consulta: 2 de junio de 2015]

Lee, Yi-Hui 李怡慧 (2011). "Tainan, El templo de Zhenmen en Luermen, Dioses de puertas occidentales descalzos/Historia de Zheng Chenggong/Barrera natural de Tainan 台南●鹿耳門鎮門宮●赤腳西洋門神/鄭成功史蹟/府城天險" en *Pixnet*, 18 de marzo. <<http://jessica2006725.pixnet.net/blog/post/27848898>> [Consulta: 1 de junio de 2015]

Li, Yi-Xing 李奕興 (2006). "El solitario del campo de pinturas en Tainan – Cai Cao-Ru 府城彩繪藝壇真隱者 - 蔡草如" en *Blogger*, 1 de octubre. <http://tncftmm.blogspot.com.es/2006/10/blog-post_208.html> [Consulta: 12 de abril de 2015]

Li, Yi-Xing 李奕興 (2006). "Pinturas de los dioses del templo de Puji" [fotografía, color], en *Blogger*. <http://tncftmm.blogspot.com.es/2006/10/blog-post_208.html> [Consulta: 12 de abril de 2015]

Liang, Yo-Yi 梁佑益 (2008). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Jindeyuan* 金德院. <<http://jindeyuan.org/cn/2008/04>> [Consulta: 16 de abril de 2015]

Liberty Times Net. *La reconstrucción del templo de Zhenmen en Luermen de Tainan* 台南鹿耳門鎮門宮. <<http://news.ltn.com.tw/news/local/paper/205075>> [Consulta: 1 de junio de 2015]

Lin, Carlos (2012). "Dios de puerta" [fotografía, color], en *Blogger*. <http://bachbeethoven.blogspot.com.es/2012/09/blog-post_22.html> [Consulta:

12 de abril de 2015]

Luo, Wen 羅問 (2012) "No. 72 Tainan, El templo de Jifu" en *udn*, 13 de mayo. <<http://blog.udn.com/joffy1961/6449789>> [Consulta: 17 de mayo de 2015]

Milk (2013). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Xuite*. <http://b.blog.xuite.net/b/6/5/2/22271424/blog_1636872/txt/157865010/26.jpg> [Consulta: 16 de abril de 2015]

National Historic Monuments of Taiwan 臺灣國定古蹟編纂研究小組. <<https://www.facebook.com/idocare.taiwan/timeline>> [Consulta: 2 de junio de 2015]

Nantou County Government. "El templo de Wuchang 武昌宮" [fotografía, color], en *Nantou County Government*. <<http://travel.nantou.gov.tw/scenic.aspx?id=22>> [Consulta: 31 de mayo de 2015]

Pbdragonwang (2013). "El estado de la antesala del templo de Peitian en Putz después del incendio 朴子配天宮正殿失火後受損的三川殿木構" [fotografía, color], en *Wikipedia*. <<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%9C%B4%E5%AD%90%E9%85%8D%E5%A4%A9%E5%AE%AE#/media/File:%E6%9C%B4%E5%AD%90%E9%85%8D%E5%A4%A9%E5%AE%AE02.JPG>> [Consulta: 30 de marzo de 2015]

Peellden (2007). "Chamaecyparis formosensis 台灣紅檜" [fotografía, color], en *Wikipedia*. <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%B4%85%E6%AA%9C#/media/File:Chamaecyparis_formosensis.jpg> [Consulta: 7 de enero de 2015]

Pingtung Ren 屏東人 (2010). "El templo de Xinhui en Xinyuan y su horno 新園鄉

新惠宮與金爐" [fotografía, color], en *Panoramio*. <<http://www.panoramio.com/photo/32819768>> [Consulta: 12 de mayo de 2015]

r0978995205 (2010). "Templo de Chiaying en Budai de Chiayi 嘉義布袋嘉應廟" en *Xuite*, 22 de enero. <<http://blog.xuite.net/r0978995205/twblog/150849718-%E5%98%89%E7%BE%A9%E5%B8%83%E8%A2%8B%E5%98%89%E6%87%89%E5%BB%9F>> [Consulta: 17 de mayo de 2015]

Sea (2014). "Los templos de Matsu (Tainan) I 台南市媽祖廟(一)" en *Pixnet*, 8 de octubre. <<http://whu59521.pixnet.net/blog/post/58979371-%E5%AA%BD%E7%A5%96%E5%BB%9F%E8%B5%B0%E9%80%8F%E9%80%8F%EF%BD%9E%E5%8F%B0%E5%8D%97%E5%B8%82%E5%AA%BD%E7%A5%96%E5%BB%9F%EF%BC%88%E4%BA%8C%EF%BC%89%E4%B8%AD%E5%8D%80,%E8%A5%BF>> [Consulta: 17 de mayo de 2015]

simonfu (2014). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Breadtrip*. <<http://breadtrip.com/trips/2388232716/>> [Consulta: 16 de abril de 2015]

"Imagen sin título" [fotografía, color], en *Amigos de Senderismo 健行之友*. <<http://www.kinhang.org.hk/pic/door.htm>> [Consulta: 28 de julio de 2015]

"*Optimus Prime*" [fotografía, color], en *Pixnet* <<http://www.tainanlohas.com/blog/post/147714694-%E9%BE%8D%E5%B4%8E%E6%96%87%E8%A1%A1%E6%AE%BF%E6%90%AD%E9%9B%BB%E5%BD%B1%E7%86%B1-3%E7%B1%B3%E9%AB%98%E6%9F%AF%E5%8D%9A%E6%96%87%E5%A0%B1%E5%88%B0>> [Consulta: 8 de abril de 2015]

Stem Museos S.L. *Technovit 4004*. <<http://www.stem-museos.com/es/productos/adhesivos-medios-y-resinas/technovit-4004>> [Consulta: 27 de mayo de 2015]

Tainan City Government Tourism Bureau: <<http://tour.tainan.gov.tw/>> [Consulta: 1 de junio de 2015]

Taipei Ren 台北人 (2012). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Xuite*. <[http://blog.xuite.net/b5401015/twblog/89130226-%E9%BA%BB%E8%B1%86%E8%AD%B7%E6%BF%9F%E5%AE%AE%EF%BC%9A%E9%96%80%E7%A5%9E\(2\)%E5%8A%A0%E5%86%A0%E6%99%89%E7%A5%BF](http://blog.xuite.net/b5401015/twblog/89130226-%E9%BA%BB%E8%B1%86%E8%AD%B7%E6%BF%9F%E5%AE%AE%EF%BC%9A%E9%96%80%E7%A5%9E(2)%E5%8A%A0%E5%86%A0%E6%99%89%E7%A5%BF)> [Consulta: 12 de abril de 2015];

Taipei Ren 台北人 (2013). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Xuite*. <<http://blog.xuite.net/b5401015/twblog/89090979-%E9%96%80%E7%A5%9E%EF%BC%9A%E8%A8%B1%E9%80%A3%E6%88%90>> [Consulta: 12 de abril de 2015]

Taipei Ren 台北人 (2013). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Xuite*. <<http://blog.xuite.net/b5401015/twblog/89059661-%E7%B0%AA%E8%8A%B1%E6%99%89%E7%88%B5%EF%BC%9A%E8%98%86%E6%B4%B2%E6%9D%8E%E5%AE%85>> [Consulta: 12 de abril de 2015];

Templos 寺廟宮 <<http://happy078.pixnet.net/blog>> [Consulta: 17 de mayo de 2015]

Templo de Wenchang de Taipéi. (2011). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Templo de Wenchang (Taipéi)*. <<http://163.21.40.90/wenchangtw/w5/w5-1/w5-1-5.JPG>> [Consulta: 12 de mayo de 2015]

The Central News Agency. <<http://www.cna.com.tw/news/firstnews/201303260018-1.aspx>> [Consulta: 17 de mayo de 2015]

The IUCN Red List of Threatened Species. <<http://www.iucnredlist.org/details/32333/0>> [Consulta: 3 de julio de 2015]

The Plant List. <<http://www.theplantlist.org>> [Consulta: 3 de julio de 2015]

Taiwan Heritage Trust 臺灣古蹟旅遊協會. <<http://taiwanheritagetrust.wix.com/taiwanheritagetrust>> [Consulta: 2 de junio de 2015]

Taiwan Heritage Trust 臺灣古蹟旅遊協會. <<https://www.facebook.com/taiwanheritagetrust>> [Consulta: 2 de junio de 2015]

Travel.ettoday. *Bumblebee viene! Junto con Optimus Prime se convierten en como los protectores del templo de Wenheng de Tainan* 大黃蜂報到! 和柯博文成爲台南文衡殿左右護法. <<http://travel.ettoday.net/article/388893.htm>> [Consulta: 1 de junio de 2015]

Walking Taiwan Fan Club 走讀台灣 (s.f.). "El templo de Hai'an 海安宮" [fotografía, color], en *Walking Taiwan Fan Club 走讀台灣*. <http://www.walkingtaiwan.org/content/county/city_POI.asp?ids=717&jid=115&bid=0> [Consulta: 2 de diciembre de 2014]

Wu, Jun-Feng 吳俊鋒 (2014). "*Bumblebee*" [fotografía, color], en *Liberty Times Net*. <<http://news.ltn.com.tw/news/local/paper/803645>> [Consulta: 8 de abril de 2015]

Xie, Qi-Feng 謝奇峰 (2008). "El templo antiguo Puji, escondido en una callejuela 隱沒於小巷的老廟普濟宮" en *Xuite*, 23 de agosto. <<http://blog.xuite.net/cftnn1/twblog/134485813-%E9%9A%B1%E6%B2%92%E6%96%BC%E5%B0%8F%E5%B7%B7%E7%9A%84%E8%80%81%E5%BB%9>>

F%E6%99%AE%E6%BF%9F%E5%AE%AE> [Consulta: 12 de abril de 2015]

Xu, Ya-Ru 許雅茹. (s.f.). *El templo de Kaiyuan (Tainan) (台南開元寺)*. <<http://myweb.ncku.edu.tw/~lsh46/Temples/Khai-Guan/local.html>> [Consulta: 17 de mayo de 2015]

Yang, Ji-Fu 楊籍富 (2013). *Humanidad, Pizitou, El templo de Renan 人文•埤子頭仁安宮*. <<http://www.a94382761.com/thread-440205-1-1.html>> [Consulta: 17 de mayo de 2015]

Yuepin 月餅 (2014). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Blogger*. <http://yuepin.blogspot.com.es/2014/09/blog-post_7.html> [Consulta: 16 de abril de 2015]

Zhang, D & Christian, T. (2013). *Chamaecyparis formosensis*. The IUCN Red List of Threatened Species. Version 2015.2. <www.iucnredlist.org> [Consulta: 3 de julio de 2015]

Zheng Chenggong y su hijo y Tainan Monumentos 鄭成功父子與台南古蹟. "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Escuela primaria Xinxing 台南市新興國小*. <http://www.google.es/imgres?imgurl=http://www.sses.tn.edu.tw/bogi/images/%2525E4%2525BA%252594%2525E5%2525A6%252583%2525E5%2525BB%25259F2.jpg&imgrefurl=http://www.sses.tn.edu.tw/bogi/tn-zheng.htm&h=304&w=412&tbid=yjarQ-sIVZ7ezM:&zoom=1&docid=WKMC5FMVt16_DM&hl=zh-TW&ei=_dE2VY3jlsKY7gbPnYDIBQ&tbm=isch&ved=0CEcQMygeMB4> [Consulta: 21 de abril de 2015]

Zhongshao 仲少 (2009). "Dios bendiga a Taiwán 天佑台灣" [fotografía, color], en *udn*. <<http://blog.udn.com/justty/3221908>> [Consulta: 31 de mayo de 2015]

Zhuang, Han-Ru 菜市子/莊涵如 (2012). "Imagen sin título" [fotografía, color], en *Pixnet*. <<http://ext.pimg.tw/lu6627/1320144812-1387582546.jpg>> [Consulta: 12 de abril de 2015]

ANEXO I. ENTREVISTA CON FAMILIARES DE PINTORES

Fecha: 14h, 12 de septiembre de 2014.

Lugar: Casa de Cai Guo-Wei, en Rende (Tainan).

Participantes:

C: Cai Guo-Wei (蔡國偉), hijo de Cai Cao-Ru

F: Lin Feng-Yi (林鳳儀), viuda de Cai Cao-Ru.

Y: Wu Wan-Yu (吳宛瑜)

L: Wu Ya-lane (伍雅嵐)

Entrevista:

C: 像目前那個大崗山的新超峰寺，還有，還有一些作品在那邊，門神是不見了，但是畫在神龕的一些壁畫都還在。

C: Como el templo de Nuevo Chaofeng en Dagangshan, todavía, aún tiene algunas obras. Las pinturas de los dioses en las puertas ya no estaban, pero sí las pinturas murales de la *kamidana*³⁹⁶.

Y: 大崗山?

Y: ¿Dagangshan?

C: 就在高雄縣，阿蓮，大崗山。

C: En la ciudad de Kaohsiung (Alian, Dagangshan).

Y: 我有印象，我在翻閱書籍的時候，就是蔡草如老師好像有去過澎湖畫，對嗎?

Y: Tuve la impresión, al leer los libros, de que el pintor Cai Cao-Ru parecía haber ido a Penghu para pintar, ¿verdad?

C: 現在應該幾乎都沒了。他澎湖應該也是畫了不少。

C: Actualmente habrá desaparecido casi todo. También debería haber pintado mucho en Penghu.

Y: 因為我之前在澎湖工作過一陣子，但是好像都沒看到了。

Y: Es que yo trabajé en Penghu durante un tiempo, pero no vi nada.

³⁹⁶ Lugar del templo en el que sitúa la escultura de la deidad a la que está dedicado.

C: 他以前到澎湖坐船，都從嘉義的布袋還是朴子那邊坐漁船到澎湖。

C: Solía coger un barco para ir a Penghu. Siempre cogía un barco de pesca y partía desde Putz o Budai de Chiayi para ir a Penghu.

Y: 因為這個是陳文欽老師十幾年前在二手的跳蚤市場買到的，那個時候他說他原本是要買來給陳壽彝老師重畫，然後後來他把它打磨磨平時發現，這好像是蔡草如老師畫的。然後，後來就把它留下來了。你看這裡還有打磨的痕跡，請問您還有印象，這可能是出自於哪間廟的嗎？

Y: Estas [pinturas] fueron compradas por el señor Chen Wen-Qin en un rastro hace unos diez años. Me dijo que en aquel momento iba a comprarlas para que su padre, Chen Shou-Yí, volviese a pintarlas. Cuando estaba lijando la superficie, se dio cuenta de que se parecían a las pinturas de Cai Cao-Ru. Entonces, las conservó. Mira, aquí estaban las marcas de lijar. ¿Desde qué templo crees que pudieron venir?

C: 沒印象。

C: No lo sé.

Y: 我是有聽別人說過在安南區的中洲保安宮，他說那間廟裡，十幾年前整間都是蔡草如老師的作品，可是十幾年前就重新改建了，所以就全部都沒了。我覺得時間點跟這件作品滿相符的，可能是當時流入跳蚤市場被拍賣掉。我下個星期會去現在的保安宮，去拍一下，去看一下現在的保安宮的彩繪，問問看廟方是否有以前的老照片或一些檔案。

Y: Hablé con la gente el templo de Baoan en Zhongzhou del distrito Annan. Me dijeron que en este templo había muchas obras de Cai Cao-Ru, en todo el templo, hace unos diez años; pero que se reconstruyó hace unos diez años, por eso todo desapareció. Creo que los plazos de tiempo son consistentes con esta obra; en aquel momento pudo ser llevada al rastro a ser subastada. La semana que viene voy a ir al actual templo de Baoan, para sacar las fotografías, echar un vistazo a las pinturas del templo, incluso le pediré a la gente del templo si tienen fotografías o archivos antiguos.

C: 嗯，看一下有沒有以前的檔案。現在比較完整的大概是台南市金華路的那間叫

甚麼???

C: Sí, echa un vistazo a ver si hay algún archivo anterior. Hoy en día lo que está más completo, probablemente, será aquel templo que se sitúa en la calle Jinhua de la ciudad de Tainan, ¿cómo se llama?

Y: 開元寺嗎?

Y: ¿El templo de Kaiyuan?

C: 不是。金華路，叫什麼.....那個集福宮。

C: No. En la calle Jinhua, ¿cómo se llama?...el templo de Jifu.

Y: 哪個集啊?

Y: De qué Ji?

C: 收集的集。集福宮。去年，中部還北部有一個人出版了一本關於全國寺廟門神的書。

C: El "Ji" de coleccionar. El templo de Jifu. El año pasado, en el norte o en el centro, un hombre publicó un libro sobre las pinturas de los dioses en las puertas de templos nacionales.

Y: 門神圖錄嗎?

Y: ¿El Catálogo de las pinturas de los dioses en las puertas de Taiwán?

C: 整本都照相的。

C: Todas son fotografías.

Y: 對，封面是紅色的嗎?

Y: Sí, ¿la portada es roja?

C: 嗯，好像是。

C: Sí, eso creo.

Y: 嗯，門神圖錄。嗯，我有買。

Y: Sí, es el catálogo de las pinturas de los dioses en las puertas de Taiwán. Me lo compré.

C: 嗯，有買喔。他剛出版的時候，他那幅是寫潘麗水畫的。

C: Ah, lo has comprado. Cuando se acabó de publicar, había escrito que aquellas pinturas habían sido realizadas por Pan Li-shui.

Y: 哦，其實不是是不是？

Y: No es así, ¿verdad?

C: 最後我有去跟他訂正，然後再版的時候，就已經有改過來。

C: Fui a corregirlo con él, y en la segunda edición se ha cambiado.

Y: 好，那我再注意一下。

Y: Bueno, entonces iré a verlo.

C: 那個門神都是黑底。然後畫...，好像畫金線的樣子。他那幅是比較特別，他是畫三十六...七十二地煞。

C: Aquellas pinturas de los dioses en las puertas tienen un fondo negro. Y se pintaba..., creía que se pintaba con líneas de color oro. Aquellas obras son bastantes especiales, las pintaba treinta y seis... setenta y dos estrellas malignas.

Y: 七十二地煞，所以現在那個畫還在那裡。

Y: Setenta y dos estrellas malignas. Entonces, ¿las pinturas aún están ahí?

C: 還在。保持的還很好。中門不是我父親畫的，只有邊門。邊門四片。

C: Sí que están. Se conservan muy bien. Las puertas centrales no fueron pintadas por mi padre, solamente las puertas secundarias. Las cuatro puertas secundarias.

Y: 只有邊門四片。

Y: Solamente las cuatro puertas secundarias.

C: 中門是畫龍。

C: En las puertas centrales se pintaban los dragones.

Y: 那中門是誰畫的？

Y: ¿Quién pintó las puertas centrales?

C: 不曉得。

C: No lo sé.

Y: 因為其實我在翻閱資料的時候，很少有書提到集福宮。提到蔡草如老師的作品幾乎都沒有提到集福宮，大部分都是講到開元寺。

Y: De hecho cuando estaba leyendo las informaciones, en pocos libros se

menciona el templo de Jifu. Cuando se mencionan las obras del pintor Cai Cao-Ru, no hay casi referencias al templo de Jifu, principalmente se refieren al templo de Kaiyuan.

C: 那本有提到，就我說的去年出的那本有提到，但是他一開始是寫潘麗水。

C: En aquel libro se menciona, aquel libro que te he comentado, pero al principio estaba escrito Pan Li-Shui.

Y: 因為現在大家印象中知道的都是開元寺、還有佳里的震興宮，還有白河的仁安宮的門神。

Y: Porque ahora todos somos conscientes de la impresión del templo de Kaiyuan, el templo de Zhenxing en Chiale, también como las pinturas de los dioses en las puertas del templo de Renan en Baihe.

C: 我覺得最可惜的就是，高雄鹽埕埔那邊有一座叫三山國王廟。那個門神，我覺得是我父親一輩子那六片畫的最好。我好像 17 歲的時候陪他去幫忙，然後當完兵 24 歲回來，隔年 25 歲時，我到高雄，還特地跑過去看。哇，這門神畫得真好，因為那間廟沒甚麼油煙阿(台語)，所以燻黑的部分是還好，然後經過大概七八年那個味道真的是沒辦法用文字來形容。結果想說再過幾年，經濟狀況好一點，買一部那個中型相機的時候再來拍，結果帶去的時候，已經毀掉了。

C: Creo que lo más lamentable es en Yanchengpu de Kaohsiung. Allí hay un templo llamado el templo de Sanshanguowang. Aquellas pinturas de los dioses en las puertas, creo que eran las seis mejores pinturas de mi padre. Creo que cuando tenía 17 años le acompañé para ayudarlo. Después, cuando finalicé mi servicio en el ejército, tenía 24 años. Al año siguiente fui a Kaohsiung sólo para volver a verlas. ¡Vaya!, estas pinturas de los dioses en las puertas realmente habían sido muy bien pintadas. Debido a que no había mucho hollín en el templo [en taiwanés], no estaban muy ennegrecidas. Después de unos siete u ocho años, realmente no hay manera de describir con palabras la tonalidad. Pensaba que al cabo de unos años, cuando la situación económica fuese mejor, compraría una buena cámara para fotografiarlas. Lo cierto es que cuando volví, ya habían sido destruidas.

Y: 就是被人家重新畫了?

Y: Es decir que ya estaban repintadas.

C: 對。

C: Sí.

Y: 那老師您有看它是被直接蓋在畫底下，還是整片門換掉了?

Y: ¿Viste si habían sido tapadas directamente por unas pinturas nuevas, o si las puertas habían sido reemplazadas?

C: 不曉得。

C: No lo sé.

Y: 因為如果是整片被換掉的話，那可能它還在某個地方。

Y: Porque si se reemplazaron las puertas, entonces también podrían estar guardadas en alguna parte.

C: 對。

C: Sí.

Y: 可是如果是整個被蓋掉的話，那通常都比較救不回來了……

Y: Pero si se taparon, generalmente es más difícil salvarlas ……

C: 應該是，我在猜想應該是蓋掉了。在陳文欽他店那邊，附近有一間廟叫……叫什麼廟，不好意思，我忘了，那門神還保持得不錯。

C: Supongo que debían estar tapadas. Cerca de la tienda de Chen Wen-Qin, en aquella zona hay un templo llamado... ¿Cómo se llama?, perdona, me olvido, el estado de conservación de sus pinturas de los dioses en las puertas no era malo.

Y: 您說在哪裡?

Y: En dónde ha dicho?

C: 在陳文欽他們那條，他們那條路叫什麼路?

C: En la calle en la que vive Chen Wen-Qin, ¿cómo se llama aquella calle?

Y: 三官路?

Y: Calle Sanguan.

C: 對，三官大帝廟。

C: Sí, el templo de Sanguandadi.

Y: 三官大帝廟也是蔡草如老師畫的?

Y: Las obras del templo de Sanguandadi, ¿también fueron realizadas por Cai Cao-Ru?

C: 對，以前。在大概十年前左右吧，就被重新蓋掉了，重畫了。很可惜，那門神還相當新呢。

C: Sí, antes. Aproximadamente una década más o menos, se repintaron. Es una lástima, las pinturas de los dioses en las puertas aún estaban bastante nuevas.

Y: 也是被重畫了，那現在有的真的也不多了。

Y: También se repintaron. Entonces, no quedan muchas realmente.

C: 欸，不多了。

C: No, no muchas.

Y: 台北有嗎?

Y: ¿En Taipéi existen?

C: 台北，台北也有。像淡水，淡水那個...那個叫什麼...淡水那間廟叫做什麼名字(台)?

C: Taipéi, Taipéi también hay. Como en Danshui, aquel en Danshui... ¿cómo se llama aquel templo en Danshui [en taiwanés]?

F: 我不記得了。(台)

F: No me acuerdo. [en taiwanés]

C: 是祖師廟嗎?(台)

C: ¿Era el templo de Zushi? [en taiwanés]

F: 我不記得了。(台)

F: No me acuerdo. [en taiwanés]

C: 好像是祖師廟，在那個比較高的地方，那個叫什麼...

C: Creo que era el templo de Zushi, en un lugar que es relativamente alto, que se llama...

F: 不是那間而已吧。(台)

F: No solamente aquel. [en taiwanés]

C: 淡水那間是最久的。那個也是啊，現在也都不見了。

C: Aquel que está en Danshui es más antiguo. Aquel también, pero ahora habrá desaparecido.

Y: 是祖師廟?

Y: ¿Es el templo de Zushi?

C: 對。

C: Sí.

Y: 是清水祖師廟?

Y: ¿Patriarca Qingshui?

C: 應該是。

C: Debe de ser.

Y: 所以是台北三峽清水祖師廟?

Y: ¿Por eso es el templo de Zushi en Sanxia de Taipéi?

C: 不是三峽，淡水。淡水的清水祖師廟。大約在民國五十幾年吧。民國五十七年、五十八年左右吧。

C: No es Sanxia, Danshui. El templo del Patriarca Qingshui en Danshui de Taipéi. Aproximadamente en la época de los años 60, en el año 1968 o 1969 más o menos.

Y: 這對門神，我有取樣送去國外的實驗室做一些化學分析。這對門神，可能就像您之前說的，蔡草如老師的工程都不是自己包的，是別人包了工程後雇用他。

Y: Este par de pinturas de los dioses en las puertas, habíamos tomado las muestras y se enviaron a un laboratorio extranjero para los análisis. Estas pinturas, creo que como dijiste, posiblemente como los trabajos de Cai Cao-Ru no eran sus propios proyectos, alguien se encargó del proyecto y lo contrató.

C: 對，人家包了整個工程後再叫他去畫。

C: Sí, la gente encargó el proyecto, y le llamaron para pintar.

Y: 這個門神它是沒有披麻的。打底層也比較薄一點。請問您有印象蔡草如老師材料上的使用，和一些工序，跟別人比較不一樣的地方?

Y: Estas pinturas no tenían telas en la preparación. Tampoco tenía una

preparación gruesa. ¿Tienes la impresión de que el uso de los materiales y los procesos usados por Cai Cao-Ru, si se comparan con los demás, hay algunas diferencias?

C: 應該都一樣。因為去畫廟，幾乎都是油漆師傅提供的那些材料。只有畫臉部和手部，那個比較重要，那些色粉是我父親自己帶去的。他畫的一些門神稿的畫不少，讓那些雕刻的木匠，讓那些雕刻師傅去雕刻。

C: Deben ser iguales. Debido al hecho de pintar las obras de los templos, casi todos los materiales eran aportados por los maestros policromadores. Solamente cuando se pintaban las caras y las manos, que son más importantes, los pigmentos eran traídos por mi padre. Pintaba muchos dibujos de los dioses de puertas para que los carpinteros tallaran.

Y: 就是說，有些廟門是雕刻的，就是用他的草稿這樣子？

Y: ¿Esto significa que en algunas puertas, del tipo de relieves, se utilizaban sus dibujos?

C: 對。有不少。像我有一些就捐給國美館了，自己家裡還有留幾片，妳們要不要看看？

C: Sí, hay muchos. Yo había donado algunos al Museo Nacional de Bellas Artes de Taiwán. Se guardaron unos en casa, ¿queréis verlos?

Y: 好。

Y: Sí.

(攤圖)

[extendiendo un dibujo]

C: 是底稿。

C: Es un boceto.

Y: 這個大概是蔡草如老師早期的？還是？

Y: ¿Se trata de una obra temprana de Cai Caoi-Ru?

C: 應該是七十歲左右畫的。

C: Hará unos setenta años cuando la pintó.

Y: 所以他有說畫這個是給哪間廟的嗎？還是沒有？

Y: Así, ¿dijo para qué templo fue dibujado?

C: 忘了。一定是有雕刻師傅來，他才會畫的。這個是草稿，我們自己留，然後精細稿再給雕刻師傅。

C: Lo he olvidado. Debe haber sido pedido por los maestro de talla, y se pintó. Se trata de un boceto para nosotros, y les damos los dibujos acabados a los maestros de talla.

Y: 我好像在哪一本書上有看過這張圖。親自現場看還是比較壯觀。

Y: Me parece que vi este dibujo en algún libro, pero verlo en persona es bastante espectacular.

(攤圖)

[extendiendo un dibujo]

C: 因為門神有的比較窄。

C: Debido a que algunas pinturas de los dioses en las puertas son relativamente más estrechas.

Y: 剛剛那張有畫鬍鬚，這張沒有。

Y: En el último se ve que pintaba la barba, esto no lo hizo.

C: 要給雕刻師傅的他就會畫了，自己留的就沒有畫。

C: Los que daba a los maestros de talla, las pintarían, y los que se quedaba él mismo, no las pintarían.

(兩張裱框的印刷畫)

[Dos imágenes impresas y enmarcadas]

C: 我剛說的那個三山國王廟，那個門神局部。

C: Lo que he mencionado, el templo de Sanshanguowang, una parte de las pinturas de los dioses en las puertas.

Y: 就是已經沒了的那個。

Y: Aquellas que se habían perdido.

C: 用中型相機拍的。

C: Se sacó mediante una cámara de tamaño medio.

Y: 您介意我們可以拍照嗎?

Y: ¿Te importa si sacamos unas fotos?

C: 可以阿，拿到外面拍，比較清楚，稍微擦一下，有灰塵。

C: No, sacad fuera, habrá más luz, limpiad un poco, hay polvo.

L: 請問門神的金箔、顏料都是油漆師傅提供的，那請問他們都是用哪些材料？

L: Los panes de oro y las pinturas eran traídas por los maestros policromadores, ¿qué materiales se utilizaban?

C: 其實他們的材料都不是很好。

C: De hecho no eran materiales buenos.

L: 請問是水性的？

L: ¿Eran acuosos?

C: 沒有。都油性的。

C: No, eran oleosos.

L: 水泥漆嗎？

L: ¿Pintura para cemento?

C: 不是。是油漆。

C: No. Pinturas oleosas.

L: 比較常見的都是甚麼牌子的？

L: ¿Qué marca era la más común?

C: 好像都是虹牌。

C: Creo que eran de *Rainbowpaint*.

L: 那請問你們在使用虹牌油漆時，如果要稀釋時請問都會用甚麼材料？用松香水還是？

L: Cuando se utilizan las pinturas de la marca *Rainbowpaint*, ¿qué material utilizas si deseas diluirlas? ¿Con *Paint Thinner*?

C: 不是。用亞麻仁油跟桐油。

C: No. Se utilizan el aceite de linaza y el aceite de tung.

L: 去稀釋它？

L: ¿Para diluirlas?

C: 對。

C: Sí.

L: 那它們有適合嗎?

L: ¿Son compatibles?

C: 有阿。

C: Sí.

C: 還有一間廟是靈祐宮，它正好在赤坎樓後面。廟裡面，神明旁邊的那個壁畫，三十六官將。那裡保留的還不錯。妳們可以到那邊去看一下。那邊的壁畫，算是我父親畫得比較好的兩幅。不是說畫得比較好，是目前保留的比較好的，比較完整的。

C: Hay un templo que se llama Lingyou, está justo detrás de Torres de Chikan. Dentro del templo, las pinturas murales que se sitúan a lado de los dioses, Treinta y seis Oficiales y Generales. Se conservan muy bien. Podéis echar un vistazo por allí. Aquellas pinturas murales son las mejores de mi padre. No quiero decir que estén pintadas mejor, sino que se conservan mejor, que están más completas.

(攤圖)

[extendiendo un dibujo]

Y: 這裡有寫一些字、還有顏色。

Y: Aquí hay unas palabras, y se indican los colores.

C: 他給雕刻師傅的，著色，這是甚麼顏色。

C: Eran para los maestros de talla, para que policromen con un determinado color.

Y: 所以他畫很多這個其實最後沒有變成彩繪，是變成雕刻。

Y: Así que dibujaba muchos de este tipo, no pasaron a ser pinturas finalmente, sino que pasaron a ser relieves de los dioses en las puertas.

C: 對，但這種題材，在寺廟裡面，他是有畫過的。

C: Sí, pero de este tipo de tema, en el templo sí que estaba pintado antes.

L: 請問他的雕刻就是跟草稿本身大小一樣嗎?

L: ¿Los relieves son del mismo tamaño que los dibujos?

C: 一樣。1:1。

C: Son iguales. 1:1.

C: 我父親畫門神能夠越寬越好，如果門不夠寬，身材就會畫得寬一點、比較飽滿一點。

C: Mi padre pintaba los dioses de puertas, al tamaño más amplio posible. Aunque la puerta no fuese suficientemente ancha, la figura debe ocuparla por completo.

Y: 不夠寬的話，就是門片比較窄的話，身材會畫得比較滿一點。

Y: Quieres decir que aunque la puerta es más estrecha, se pintan las figuras ocupando completamente la escena.

C: 對，看起來氣勢比較有。如果你又畫得更瘦，又變更窄，看起來變得畏縮，不大方。

C: Sí, así parece más imponente, con más viveza. Si se pinta más delgada y estrecha, la figura resulta tímida, indecisa.

Y: 嗯。

Y: Vale.

C: 其實他在七十歲左右，畫給雕刻師傅去雕刻的門神，畫得不少。

C: El hecho es que cuando tenía setenta años, pintaba muchos dibujos de los dioses de puertas para los maestros de talla.

(攤圖)

[extendiendo un dibujo]

Y: 所以這張是沒有完全畫完嗎？但手部的線條非常漂亮。

Y: ¿Esto no está completamente terminado? Pero las líneas de la mano son muy hermosas.

C: 雖然只有線條，但是裡面好像有肌肉、有骨骼。

C: Aunque sólo sean líneas, parece tener los músculos y los huesos dentro.

Y: 所以雕刻師傅比較少在自己畫？

Y: ¿Así que los maestros de talla casi no pintan?

C: 他們畫不起來。

C: No pueden.

L: 他們那個稿一定要很平均，他們再去做，不然會造成很大的麻煩。

L: Los dibujos deben estar muy equilibrados, y vuelven a hacerlo, de lo contrario supondrá un problema.

C: 要平均是比較簡單，先畫一幅，然後另外一幅，就以原本那張為基準。有的廟是會指定，你這個稿要給誰畫。像這張邊門就非常窄。(攤圖)

C: Conseguir la simetría es relativamente simple: en el primero se dibuja uno, luego el otro en relación al primero. En algunos casos, la gente del templo quiere que el manuscrito se realiza por el pintor que le guste (designar el pintor). Mirad este de una puerta secundaria muy estrecha. [extendiendo un dibujo]

L: 請問這些窄的有的會不會是石雕？

L: ¿Algunos de estos estrechos se hicieron para un relieve de piedra?

C: 不是，這些都是木雕。

C: No. Estos eran de madera.

Y: 石雕門神好像很少，沒有吧。

Y: Parece que los relieves de los dioses realizados en piedra son muy raros, creo que no hay.

C: 太重了。

C: Demasiado peso.

Y: 會推不開。

Y: No se puede empujar.

L: 因為看這個窄度，我以為有可能是石柱上的裝飾。

L: Debido a que es muy estrecho, creo que podría ser una decoración en los pilares de piedra.

C: 不是，這個都是門神。

C: No, estos eran para los dioses de puertas.

L: 您說蔡草如老師在畫門神時，臉部和手部的色粉都會自己準備，請問他會不會用油漆師傅準備的材料先幫手和臉打底稿。

L: Usted dijo que cuando Cai Cao-Ru realizaba las pinturas de los dioses en las puertas, preparaba él mismo los pigmentos para las caras y las manos. ¿Es

posible usar los materiales preparados por los maestros de policromía para las caras o las manos?

C: 不會，完全自己準備。

C: No, los preparaba él mismo.

L: 因為我們覺得他畫的手和臉，顆粒感覺都比較有筆觸。那請問他色粉會自己再磨過嗎？還是？

L: En las manos y las caras pintadas por él, se pueden ver unas pinceladas más evidentes, incluso con la textura de los pigmentos. ¿Los pigmentos se molían de nuevo antes de utilizarlos?

C: 他色粉會拿一種調色刀，直接調。像這幅也非常窄。(攤圖)

C: Aplicaba los colores mediante un tipo de espátula, se mezclaba directamente. Este dibujo también es estrecho. [extendiendo un dibujo]

L: 請問油漆師傅他們準備的顏色會固定嗎？還是就會很多顏色？

L: ¿La preparación de los colores por los maestros de policromía son fijos? ¿O se usaban muchos colores?

C: 也不少顏色。幾乎基本的顏色都有。

C: Los colores eran pocos. Casi todos colores básicos.

L: 然後他再自己調色？

L: ¿Luego los mezclaba en la paleta?

C: 白、藍、紅、黃、綠。應該都有。

C: Blanco, azul, rojo, amarillo, verde.

L: 所以不會有十幾種那麼多？

L: ¿Así que no llegaría a una docena?

C: 應該沒有，大概七、八種，自己再調。

C: No tanto, probablemente siete u ocho, y luego se matizaron .

L: 那請問黑線的材料是？

L: ¿De qué material eran las líneas negras?

C: 黑線是墨。

C: Las líneas negras son de tinta china.

L: 最後再用墨線畫上去這樣。

L: Entonces se pintaron las líneas negras al final.

C: 對，要加無患子。(台語)

C: Sí, hay que añadir *sapindus*. [en taiwanés]

L: 無患子是?(台語)

L: ¿Qué es el *sapindus*? [en taiwanés]

C: 就是叫做...有一種洗碗還洗手的什麼子?

C: Se llama ... hay un tipo para lavar los platos o las manos.. ¿una semilla?

L: 無患子喔!

L: ¡Sapindus!

C: 無患子! 無患子先用溫水泡開之後,再擠一擠,把無患子裡面那些成分擠出來,然後加一點水分,磨墨。它就可以附著在油漆上面。

C: Primero se bañan con agua tibia, y luego se exprimen para que salga la sustancia del *sapindus*. Luego se añade un poco de agua y se mezcla bien con la tinta. Así puede aplicarse [la tinta] sobre la pintura.

Y: 就是像一種介面活性劑。

Y: Actúa como un tipo de agente tensoactivo.

C: 對,就跟那個洗衣粉一樣。

C: Sí, como el jabón.

L: 那請問上完墨線後,最後還會上一層保護漆嗎?

L: Después de terminar las líneas de tinta, finalmente se aplica una capa de protección ¿verdad?

C: 會阿,保護漆一定要。

C: Sí, claro. Hay que asegurarse de proteger la pintura.

L: 那會跟油漆一樣都是用虹牌的嗎?

L: ¿Sería la misma marca que las pinturas, se usó *Rainbowpaint*?

C: 這我不曉得,這是油漆師傅他們弄得。

C: Esto no lo sé, lo hacen los maestros policromadores.

Y: 所以保護漆不是畫師上的。

Y: Así que la capa de protección no la aplican los pintores.

C: 對，不是。幾乎畫師，除了像潘麗水他們自己有出去包工程，自己買的顏料，其他的一般就是油漆師傅準備。潘麗水他們應該也都是用這些，顏料應該也都一樣。因為以前大概都抱著門神大概一二十年就要重新畫一次，所以他們就不要求顏料要多好。(攤圖)

C: No, no la aplican los pintores, excepto Pan Li-Shui y sus aprendices, que se encargaban de los proyectos y compraban las pinturas ellos mismos. A la mayoría de los pintores se las preparan los maestros policromadores. Pan Li-Shui y sus aprendices habrían utilizado las pinturas de la misma marca. Probablemente debido a que pensaban que las pinturas de los dioses en las puertas serían repintadas dentro una década o dos, no se exigía calidad a las pinturas. [extendiendo un dibujo]

Y: 這個文官好大。

Y: Este oficial [deidad] es enorme.

C: 對，這個邊門就比較寬一點。臨時要找幾張門神的宮女，找不到，還有幾張宮女。

C: Sí, esta puerta secundaria era más ancha. Quería buscar unos dibujos de las meninas [deidades] de puertas, aunque no podía encontrarlos, tengo algunos.

Y: 沒關係。

Y: No pasa nada.

C: 像這種邊門，加冠晉爵，幾乎每一尊都一樣，只有手上托的東西不一樣。所以加冠進爵他就畫一張，就讓雕刻師傅自己去翻了。還有另外一種(攤圖)，就是讓他們放在手上的，牡丹花阿。(攤圖)

C: Como en este tipo de puertas secundarias, *corona* y *vaso Jue*, casi todos tienen el mismo aspecto, solamente los objetos que sujetan en las manos son diferentes. Así que pintó uno con la *corona* y otro con el *vaso Jue*, y dejó a los maestros de talla que los copiaran. Hay de otro tipo [extendiendo un dibujo], era para poner en sus manos una peonía. [extendiendo un dibujo]

Y: 所以這個也是木雕用的?

Y: Entonces, ¿esto también era para un relieve de madera?

C: 對。

C: Sí.

L: 請問那個香花茶果，可是宮女都只有兩對呀，那這樣子另外兩樣東西怎麼辦？

L: El incensario, la flor, el té, la fruta, pero las meninas tienen sólo dos pares, ¿qué pasa con otros dos objetos?

Y: 沒有，它那個是編號。是不是？

Y: No, estos son sus números. ¿No lo son?

C: 對，總共有四位阿。

C: Sí, en total tienen cuatro.

Y: 四扇門。

Y: Cuatro puertas.

L: 了解。

L: Entendido.

(攤圖)

[extendiendo un dibujo]

Y: 好細緻。

Y: Muy bonitos los detalles.

C: 像這個也是木雕的。

C: También eran para unos relieves de madera.

Y: 水車堵。

Y: Bloque azul.

C: 這本書峰如彝偉妳們有沒有？

C: ¿Tenéis este libro de Feng Ru Yi Wei?

Y: 沒有。

Y: No.

C: 送給妳們。

C: Os los regalo.

Y: 謝謝。

Y: Gracias.

L: 謝謝。

L: Gracias.

C: 這是我的名片。

C: Esta es mi tarjeta.

Y&L: 謝謝。

Y&L: Gracias.

Y: 我知道這本書已經絕版了，而且當初只有印五百本。

Y: Sé que este libro está descatalogado, cuando se publicó sólo habían 500 ejemplares.

C: 對，數量不多。

C: Sí, no hay muchos.

Y: 非常感謝。

Y: Muchas gracias.

C: 不會。

C: De nada.

Y: 到時候論文完成後，再帶來給您一本，感謝您的協助。

Y: Cuando finalice la tesis, le traeré un ejemplar, le agradezco su ayuda.

C: 好，謝謝。妳們還有什麼事情要知道的嗎？

C: Vale, gracias. ¿Hay algo que quieras saber?

Y: 大概就這樣，非常感謝老師您的協助。其實我看了很多關於描述蔡草如老師的出版刊物，都是對老師人品為人正直、讚譽有加。

Y: Creo que ya está, muchas gracias por su ayuda. De hecho he leído varias publicaciones en las que describe el carácter de Cai Cao-Ru, siempre alabando mucho su honestidad y amabilidad.

C: 他是不會擺架子，什麼人來問他，他都一定會據實回答，不會私藏。不管是一些材料、還是一些技法，他都不會隱瞞，完全不會。

C: No se daba aires de gran señor, ante cualquier persona que le preguntaba, siempre le contestaba la verdad, honestamente, no ocultaba nada. No importa si

era sobre los materiales, o algunas técnicas, nunca ocultaba nada.

Y: 我們之前工作的地方，有位匠師也是住仁德。他說每次經過蔡草如老師家，遠遠看去永遠都一堆人。

Y: En el lugar que trabajábamos, había un pintor que comentaba que cada vez que pasaba por la casa de Cai Cao-Ru, desde lejos siempre veía un montón de gente.

C: 我小學時候的班長，他跟我說過，他最深刻的印象就是每次走過我家，都是裡面一堆人。

C: Un compañero mío de clase de la escuela primaria, me dijo que estaba muy impresionado, que cada vez que se pasaba por mi casa, siempre había un montón de gente dentro.

Y: 大家都這樣講。和一些書上的資料寫得一樣，蔡草如老師家總是有許多訪客。

Y: Todos lo dicen mismo. Es lo mismo que dicen en los libros, la casa de Cai Cao-Ru siempre estaba llena de visitantes.

C: 我們家早上是一批人，下午另外一批人，晚上又另外一批。幾乎到我父親要開始工作時，都已經是半夜兩三點。

C: En mi casa, un grupo de personas por la mañana, por la tarde otro grupo de personas, otro grupo por la noche. Con frecuencia cuando mi padre empezaba a trabajar ya eran las dos o las tres de la noche.

Y: 蔡草如老師的人格特質吸引人，讓許多人懷念。謝謝您接受我們的訪談。

Y: Cai Cao-Ru tenía una personalidad atractiva, por lo que hay mucha gente que le añora. Gracias por aceptar nuestra entrevista.

C: 不會，如果妳們還有什麼疑問，可以打電話來問我。

C: De nada. Si tenéis alguna duda, podéis llamarme.

**ANEXO II. DIBUJOS DE LAS OBRAS DE LOS TEMPLOS REALIZADOS POR
CAI CAO-RU.**







ANEXO III. CAI CAO-RU: CRONOLOGÍA

Año	Edad	
1919	1	Nace el 9 de agosto en la ciudad de Tainan. Su nombre es Cao Jin-Tian (蔡錦添).
1927	9	Comienza su asistencia a la escuela. Resultados excelentes en la asignatura de pintura.
1933	15	Graduado. Conoce al pintor Liao Ji-chun (廖繼春) y aprende técnicas pictóricas.
1937	19	Acompaña a su tío Chen Yu-Feng (陳玉峰) en las intervenciones que éste realiza en las pinturas en los templos.
1943	25	Ingresa en la escuela privada de pintura Kawabata (川端畫學校) en Japón.
1945	27	La escuela es destruida durante la guerra. Es contratado en un club de militares norteamericanos, realizando las planificaciones de la producción artística.
1946	28	Vuelve a Taiwán. Se casa con Lin Feng-Yi (林鳳儀). Trabaja en las pinturas de los templos con su tío Chen Yu-Feng (陳玉峰). Su pintura <伯樂相馬> es seleccionada para la 1º Exposición Provincial de Arte.
1947	29	Nace su primera hija, Cai Hui-Xiu (蔡惠秀). Su pintura <民族英雄> es seleccionada para la 2º Exposición Provincial de Arte.
1948	30	Su pintura <飯後一袋菸> gana el premio Xue Chan Hui (學產會獎) en la 3º Exposición Provincial de Arte.
1949	31	Nace su segunda hija, Cai Hui-Hua (蔡惠華). Su pintura <草嶺潭> gana el premio del Presidente (特選主席獎) en la 4º

		Exposición Provincial de Arte.
1951	33	Su pintura <朝光> gana el premio Wen Xie (文協獎) en la 6º Exposición Provincial de Arte. Realiza una pintura mural en la Iglesia Presbiteriana en la ciudad Tainan.
1952	34	Nace su hijo, Cai Guo-Wei (蔡國偉). Su pintura <歡送> es seleccionada para la 7º Exposición Provincial de Arte.
1953	35	Se cambia el nombre por Cai Cao-Ru (蔡草如). Su pintura <小憩> gana el premio del Presidente (特選主席獎) en la 8º Exposición Provincial de Arte. Su pintura <捕食> también gana el premio de la 16º Exposición de Arte de Taiyang (台陽美展).
1954	36	Su pintura <僻村> es seleccionada para la 9º Exposición Provincial de Arte. Su pintura <蒼穹> gana el premio de la 17º Exposición de Arte de Taiyang (台陽美展).
1955	37	Nace su segundo hijo, Cai Guo-Li (蔡國立). Su pintura <熱舞> gana el premio del Presidente (主席獎) en la 10º Exposición Provincial de Arte.
1956	38	Su pintura <小宇宙> gana el premio del Presidente (特選主席獎) en la 11º Exposición Provincial de Arte.
1957	39	Nace su tercer hijo, Cai He-Cheng (蔡和成). Su pintura <海濱> gana el premio del Presidente (特選主席獎) en la 12º Exposición Provincial de Arte. Su pintura <龍燈> gana el premio de la 20º Exposición de Arte de Taiyang (台陽美展). Sus pinturas <雞販> y <初夏> son solicitadas para la 4º Exposición Nacional de Arte.
1958	40	Su pintura <曙光> gana el premio del Presidente (特選主席獎) en la 13º Exposición Provincial de Arte.

1959	41	Su pintura <靖波門> es exhibida en la 14º Exposición Provincial de Arte.
1960	42	Examinador en la 15º Exposición Provincial de Arte, donde exhibe su pintura <秋山>.
1961	43	Examinador de la 16º Exposición Provincial de Arte, donde exhibe su pintura <餘暉>.
1962	44	Examinador de la 17º Exposición Provincial de Arte, donde exhibe su pintura <阿里山早春>.
1963	45	Examinador de la 18º Exposición Provincial de Arte, donde exhibe su pintura <仙丹花>.
1964	46	Examinador de la 19º Exposición Provincial de Arte. Fallece su tío Chen Yu-Feng (陳玉峰).
1965	47	Examinador de la 20º Exposición Provincial de Arte, donde exhibe su pintura <日出而耕>. La pintura <鐵幹雄姿> es invitada a la 5º Exposición Nacional de Arte. Realiza una pintura mural en el templo de Daxian en Guanzi (Tainan) (台南關仔嶺大仙寺). Realiza las pinturas de los dioses en las puertas del templo de Jifu (Tainan) (台南集福宮).
1966	48	Examinador de la 21º Exposición Provincial de Arte, donde exhibe su pintura <梅林>. Realiza una pintura mural en el templo de Kailong (Tainan) (台南開隆宮). Ejecuta las pinturas murales y las pinturas de los dioses en las puertas del templo de Puji (Tainan) (台南普濟宮).
1967	49	Examinador en la 22º Exposición Provincial de Arte, donde exhibe su pintura <採麻忙>. Realiza las pinturas de los dioses en las puertas del templo de Zhenxing en Chiale (Tainan) (台南佳里震興宮) y en el templo de Peitian en Putz (Chiayi) (嘉義

		朴子配天宮).
1968	50	Examinador en la 23ª Exposición Provincial de Arte. Cai Guo-Wei comienza a colaborar en las pinturas de los templos con su padre. Realiza las pinturas sobre los azulejos en el templo de Dazhong en Yanshui (Tainan) (台南鹽水大眾廟).
1969	51	Examinador en la 24ª Exposición Provincial de Arte, donde exhibe su pintura <冠鶴>.
1970	52	Examinador en la 25ª Exposición Provincial de Arte, donde exhibe su pintura <曼谷大理石佛寺>. Realiza las obras en la Sala Ancestral de la Familia Xu en Tailandia (泰國徐氏宗祠). Realiza las pinturas sobre piedra en el templo de Wannian en Wanli (Tainan) (台南灣裡萬年殿).
1971	53	Examinador en la 26ª Exposición Provincial de Arte, donde exhibe su pintura <唯我獨尊>. Su pintura <慈光> es invitada a la 6ª Exposición Nacional de Arte.
1972	54	Examinador en la 27ª Exposición Provincial de Arte, donde exhibe su pintura <鷹>. Finaliza las pinturas de los dioses en las puertas del templo de Kaiyuan (Tainan) (台南開元寺). Realiza las pinturas de los dioses en las puertas y las pinturas murales en el templo de Lingyou (Tainan) (台南靈祐宮). Realiza las pinturas sobre piedra en el templo de Qingan en Xigang (Tainan) (台南西港慶安宮). Ejecuta las pinturas murales en el templo de Xiaoshangdi (Tainan) (台南小上帝廟).
1973	55	Vuelve a pintar las composiciones murales del templo de Daxian en Guanzi (Tainan) (台南關仔嶺大仙寺). Realiza las pinturas sobre los azulejos en el templo de Xingji (Tainan) (台南興濟宮).

1974	56	Realiza las pinturas en las vigas y las pinturas murales del templo de Heyi (Tainan) (台南和意堂). Su pintura <藝術皇帝> es invitada a la 7º Exposición Nacional de Arte.
1975	57	Realiza las pinturas murales en el templo de Chaohuang (Tainan) (台南朝皇宮). Realiza las pinturas de los dioses en las puertas y las pinturas sobre piedra en el templo Sanguandadi (Tainan) (台南三官大帝廟).
1976	58	Realiza las pinturas en las vigas del templo de Kaijiwumiao (Tainan) (台南開基武廟).
1978	60	Examinador en la 33º Exposición Provincial de Arte, donde exhibe su pintura <雄姿>.
1979	61	Examinador en la 34º Exposición Provincial de Arte, donde exhibe su pintura <佻舞>. Realiza las pinturas de los dioses en las puertas del templo de Haiyan (Tainan) (台南海安宮).
1980	62	Examinador en la 35º Exposición Provincial de Arte, donde exhibe su pintura <女騎士>. La pintura <菩薩觀音> es invitada a la 9º Exposición Nacional de Arte. Realiza las pinturas en las vigas del templo de Wenwu en la zona del Lago del Sol y la Luna (Nantou) (南投日月潭文武廟).
1982	64	Examinador en la 37º Exposición Provincial de Arte, donde exhibe su pintura de estilo Nihonga <茶園遠眺>. Realiza las pinturas murales del templo de Kaiyuan (Tainan) (台南開元寺). Realiza las pinturas sobre piedra en el templo de Zushi en Sanxia (Taipéi) (台北三峽祖師廟).
1983	65	Examinador en la 38º Exposición Provincial de Arte, donde exhibe su pintura de estilo Nihonga <鹿群>. La pintura <乘象遊園> es invitada a la 10º Exposición Nacional de Arte.

1984	66	Examinador en la 39ª Exposición Provincial de Arte, donde exhibe su pintura de estilo Nihonga <雪晴>. Realiza las pinturas murales y las pinturas sobre piedra en el templo de Fulong (Tainan) (台南福隆宮). Realiza las pinturas de los dioses en las puertas del templo de Chiaying en Budai (Chiayi) (嘉義布袋嘉應廟). Diseña la imagen de la cortina del paraninfo del Centro Cultural de Tainan.
1986	68	Examinador en la 41ª Exposición Provincial de Arte, donde exhibe su pintura de estilo Nihonga <峽谷餘暉>. Su pintura <神仙佳侶> es invitada a la 10ª Exposición Nacional de Arte.
1987	69	Examinador en la 42ª Exposición Provincial de Arte, donde exhibe su pintura de estilo Nihonga <墾丁社頂公園>. Realiza las pinturas de los dioses en las puertas y las pinturas sobre piedra en el templo de Matsu (Tainan) (台南媽祖樓).
1988	70	Examinador en la 43ª Exposición Provincial de Arte donde exhibe su pintura de estilo Nihonga <音樂之神>.
1989	71	Consecución del Premio de la Educación Cultura China. Consecución del más alto honor del premio del arte de la ciudad Tainan.
1991	73	Examinador en la 46ª Exposición Provincial de Arte, donde exhibe su pintura de estilo Nihonga <窗邊>.
1992	74	Examinador en la 47ª Exposición Provincial de Arte, donde exhibe su pintura de estilo Nihonga <秋>.
2006	88	Dona 105 obras al Museo Nacional de Bellas Artes de Taiwán.
2007	89	Fallece el 6 de junio.
2008		Cai Guo-Wei dona 200 obras de Cai Cao-Ru al Museo

